موسى كريدي

شمس وفنارات ليل وأرجوحة

(الى فؤاد التكرلي)

نعدو راكضين او مبطئين، نتيه في البر الرملي او نقف على حافة واد او كهف، لا نخشى ان نرتد، ذلك، ان ظلالنا، مهما اتسعت، فلن ترتطم في خاتمة المطاف الا بزقاق، والزقاق يلد زقاقاً او حجراً او بئراً، والبئر عين تثب الينا من قاع دهليز لكننا ننام في هوائها يمسنا منها برد عذب كالماء، تملأ المكان ضحكاتنا الصغيرة نحلم كل صيف بالسباحة في الجدول [ننطق الدال ذالاً] ننهض من مخبأ الحجر الى الممرات التي اصابتها العتمة في الصميم، نتحرك كالزواحف، نلعب الختيلة، على سطح المخبأ الحجري ثمة مربع دكة او كوز ماء.. والفوانيس، في اخر الممشى، ونحن فيها حول شجيرة نعناع على يمين الباب الخارجي ندور كالعصافير نردد معاً في شبه جوقة:

طير بضباب.. هوبي

غنوة عذاب.. هوبي

ما ظل عتاب.. هوبي

وهوبي على ما الفناه، جالس القرفصاء، على دكة الصخر قبالتنا - يمصمص - في شفتين غليظتين ما تبقى من عظمة بحجم الكف غير عابيء بنا ولا مصغ لما نردده.. منشغل بمسح اصابعه مما علق بها، وتراه يحملق في الفضاء بزيغ من عينيه المتألقتين تارة واخرى يهذرم في شبه غمغمة كلمات قلما نفهمها تخرج من جوفه قوية نحسبها لفرط خوفنا صادرة من فم دب، ونحن، بازائه، لم نر الدب قط، ما شكله ما لون عينيه، قالوا اذا اردتم ان تروا الدب فانظروا الى وجه هوبي.. نظرنا اليه، فتى، اشعث، قصير الاطراف، بدينا، اذناه كبيرتان تتحركان منتصبتين بنبض ظاهر تتوسط مثلث ذقنه نقطة وشم زرقاء، عيناه سوداوان واسعتان اذا اقتربنا منهما رأينا انفسنا في بؤبؤيهما صغاراً جداً لكنه سرعان ما ينهرنا بنفخة منه في وجوهنا فنهرب عنه لندور مرة اخرى خلف الشجيرة مرددين:

راح الشباب.. هوبي

وين الاحباب.. هوبي

ما ظل عتاب.. هوبي

اما هوبي فيظل على مبعدة منا يخزنا بنظرات ساهمة ثم يمضي فتراه يهيم في التلال البعيدة او يمشي حافياً خلال سوق الخضار او علوة السمك او يقف متبختراً على طلل في الطريق الى مقبرة المدينة ثم تراه فجأة ينحدر من اعلى، لقد رأى جنازة، لابد ان يتصدر النعش مبتعداً بضع خطوات، يؤذن مكبراً، ثم حين يُسجّى الميت على الارض، يصلي، قائماً قاعداً يتلفت يميناً وشمالاً يجأر وحده، يتلوى في مساحته وحده غير ان احداً قلما يعير اليه التفاتا، فالناس في تلك اللحظات الحرجة منهمكون في اداء طقوس الدفن وحالما يفرغون من ذلك يعودون من حيث جاءوا غير ان هوبي يمد يديه املا في شيء فاذا لم يحصل

توارى عن الحشد ومضى ليقعد بعد دقائق بين قطع الرمل وقطع الرخام متربعا والموتى يحيطون به من كل ناحية . هنالك يكلم الموتى يقرؤهم السلام ويمطرهم بوافر وده ويظن انهم بالمقابل يتبسطون معه ويحنون اليه واذ هو كالنادل يرفع كأس الشراب يتهدده خوف ما وكمن مسّه

خطر مفاجيء يشمر رأسه مائلاً بجذعه نحو الخلف وسرعان ما يرتطم رأسه بحجر او شاهدة فيهتز كيانه كله ويصرخ . . آخ . . آخ . . راح اموت . . لكن لا احد ينجده وماهي الا دقائق حتى تمتد راحتاه حذرتين فيجس بهما الرؤوس في غابة الموتى ويعاود الهدوء ثم يمعن فيهم فيحسدهم على ما يتمتعون به من هناءة وراحة بال ، فاذا اطمأن الى المكان اكثر جلس واضعاً امامه على طرف دشداشته كرزاً ومنديلاً اسود وزجاجة عرق بيضاء . . يشرب رويداً رويداً والموتى يتربصون به فاذا ما كسر وانتشى ، شرع يغني ، فاذا غنى تململ ثم اخرج حشرجة وصوتا خربا ، ولما لم يستطع رد صفعة الموتى راح يخرج لهم لسانه ويلعبه بين شفتيه فيسيل الزبد وتطفو رغوة العرق فاذا بنا نحن نخبيء انفسنا خلال شواهد الرخام او مقالع الحجر نطلع كالجن من شقوق الارض نقترب من مملكته هاتفين :

عوف الشباب . . هوبي

باجر حساب . . هوبي

ما ظل عتاب . . هوبي

نهرب يركض خلف ظلالنا في وحشة مترامية فلا يمسك بشيء . الموتى ما برحوا نائمين صامتين كالحجر اما هو فغالبا ما يعثر خلال منحدرات التراب ، نملأ الوادي ضحكاً حيث يسقط ، يعاود النهوض واذ يستقيم ، وينحني باتجاهنا ، يرى اشباحنا ، مازالت تقف منتصبة ترصده بنظرات قططية فما له سوى المزيد من السب والشتم على طريقته . . كفاه مملوءتان حصى يرمي بهما فتصطدم غالبا بالشواهد او بمياه السبيل ، كفاه ترتعشان ، وخده ازرق مثل بضعة اللحم فاضحى بلون الزمهرير . . يزعق في صراخ متصل فيردد الوادي صدى صرخاته . وخلال ذلك هو يعرف ايضا كيف يغافلنا في لحظة ويختفي عبر مفاوز المقبرة الواسعة وحين نبحث عنه لا نجد لخياله اثرا ونعود صعدا الى ارض المدينة مرهقين ، فالطرق ليست سالكة ترهق المترجل بالتواءاتها فكيف بمن يحاول الركض خلال المنحنيات وتضيع اقدامنا خلال الازقة ومتفرعاتها ، نفترق عائدين لاهثين مثل كلاب الصيد وقد جنحت الشمس للمغيب والمساء قد هبط .

ـ اين كنتم يا تعساء؟

ـ كنا نركض . .

ـ وراء هوبي . . اليس كذلك؟

ـ طبعاً .

ـ اتركوا هذا المسكين يا اولاد .

ـ رأيناه يشرب .

ـ يشرب ماذا؟

ـ العرق .

ـ وتريدون عقابه؟

ـ ألا يستحق؟

ـ بلى . . ولكن الرب يعاقبه .

ـ متى؟

ـ حين تقوم الساعة .

ـ ومتى تقوم الساعة؟

وهنا ينهرنا الاهل قائلين :

ـ اخرسوا . . يا لكم من صغار [ملاعين]

نهضنا في الصباح مبكرين استعدادا لجولات قادمة . فحين سمعنا خوار بقرة زهرة وصوت تساقط الحليب في (الطاسة) البيضاء المستديرة ، وصيحات حمد (كعك . . كعك) تحفزنا للخروج وانبسطنا بعد الفطور تسللت خيوط الشمس الى النوافذ والبيوت ، عدنا لهوبي اين هوبي؟ لا وجود له قلنا : هوبي هبط نحو الموتى ، زار امكنتهم تحت الثرى ، لم يخرج حتى الان ، سقط في بئر عمياء اذن ، غيبته السراديب ، طاح سقف قبر على رأسه انتهى كيف؟ لاندري ، من يدري ، سكران لوكان يمشي في هيمة ، لهان الامر ، لكنه ترك يجوس في حفرة ، وحفار القبور لو عثر عليه في الحفرة فهل سيعيده الى اهله ام يحسبه ميتا فيواريه التراب؟ تزاحم في ضمائرنا اكثر من سؤال ، قلقنا عليه ، كدنا نبكي . لولا ان احدنا قطع حيرتنا وصاح . . . هوبي . وما ان لمحناه في اخر الزقاق حتى توقف امام دكان ابي طالب الخصاف ، واقتربنا منه دهشين ، في البدء لم يرنا غير انه سرعان ما تلفت خلفنا فرآنا كالشياطين نرقبه ، زوى ما بين حاجبيه ، هز رأسه ، برطم ، لطخ الشحوب وجهه والارتباك بدا عليه فتح فمه ، كشف عن اسنان سود لثغ الراء غيناً ثم لعن الدنيا وشتم من فيها فلم يكن بوسعنا عمل شيء سوى ان نصطف هادرين :

اسمه وهاب . . هوبي

جسمه خراب . . هوبي

ما ظل عتاب . . هوبي

●

نهضنا الضحى فاليوم يوم الجمعة ، لعبنا سمبيلة السمبيلة لهذه المرة ثم مللنا اللعبة ، سألنا عن هوبي قالوا لم يأت الى الدكة ولا مر على الدكان ، وانه لابد ان يكون في المقبرة او في الجدول الكائن في ظاهر المدينة او ينام في ظل كهف ما

هنـاك، لكن من يدري فقـد تراه يحمـل بضـائـع لهذا او ذاك عنـد مدخل سوق التجـار او صار في لحظـة سائس عربـة يجرهـا حصـان بعيـداً عبر الـوهـاد هادراً بالضحك والصفير لكن من اين تأتيه القدرة على فعل ذلك، لقد شحب وجهه، وقـل اكله، قال الخصـاف: هوبي اكثـر اهـل المحلة اقبالا على الطعام. هو قلما يشبع، حتى بتنـا نصـدق من يقـول ان في امعائه اكثر من دودة، اظن ان شهيته قلت بسبب أدمانه الشراب.

تأفف ابو طالب وتنهد قائلاً لعن الله شاربها وحاملها وبائعها. اما زهرة بائعة الحليب فقـد فتحت عينيهـا الكحيلتـين على وسعهـا، ومسحت فمها الارجواني بكـمّها المتهدل وقالت: ان هوبي لم يضعف جسمه ويتغير لونه بسبب ألعرق بل انه اعتاد ان يبيع دمه! اتسع قوس الدهشة في الوجوه.

ـ زهرة ماذا تقولين؟

ـ ألا تعرفون ذلك؟

ـ من اين لنا ان نعرف؟

ـ ألم تسمعوا؟

ـ زهرة، صحيح ان هوبي يفعل ذلك؟

ـ اذا لم تصدقوني فاذهبوا الى امه .

ـ نسألها؟

ـ أسألوها، ستقول لكم ان هوبي يبيع للمرضى دمه.

ـ لقاء ماذا؟

ـ دراهم معدودة

ـ لكن ما الذي يفعله بالدراهم؟

ـ يشتري.

ـ ماذا يشتري؟

ـ يسمونه في بغداد حليب السباع. عرفتموه؟

ـ لا أبداً اي حليب هذا؟

ـ عرق.. عرق..

تشبثنا بزهرة اكثر قلنا لها:

ـ لكن منذ متى يفعل هوبي ذلك. هل تعرفين؟

قالت:

ـ منذ سنين...!

●

الحلق ابـو طالب دكـانـه. ذهب الى المسجـد لاداء صلاة الظهر فقـد دقت الساعة واذن المؤذن على حين شرعت زهرة تجر بقرتها الى زريبتها في كوخ يبعد مسافة زقاقين او اكثر، اما نحن فقد احتمينا من شواظ الشمس بسكب الماء على ايدينا وارجلنا واختبأنا في المنازل ريثما تميل الشمس وترحل نحو الغرب، ضاقت بنا مخابيء الحجر، ضقنا ذرعا بالصمت ومثلما تستفزنا المنازل بحجراتها يوحشنا صمت الظهيرة.. ومثلما يستهـوينـا الزعيق والركض في البراري، يطربنا النقر على الصفـائـح، وهـوبي يوقظنـا بصوته الاجش، ونبرته البحاء واذ نسمعه عن قرب نعود فنرى فوق الدكة جسداً مسطولاً التف ببساط اخضر نقترب فنخاف. غير ان خوفنـا هذه المرة مشوب بفرح غامض بعودته، نقترب منه ثم سرعان ما نرتد، انها واحدة من حيل يفتعلها هوبي فلا تنطلي علينا:

ـ هوبي.. هوبي

انـه لا يجيب، استغـرقـه النـوم، نوم الـدببـة، علا شخيره ثم تململ جسده كالمريض هل ندعه يغرق في نومه؟ لعله يحلم! لكن هل يحلم حقاً؟ طال انتظارنا اذن لنوقظ الجثة من سباتها، تهيأوا يا صغار، تهيأنا، اقتربنا من اذنيه هتفنا:

حلمك سراب.. هوبي

شعشع وغاب.. هوبي

ما ظل عتاب.. هوبي

وان هي الا لحظـات حتى تكشفت الجثـة عن شخص السيـد حليحل السقاء فضج المكان بالضحك وقد جعل السيد قربته مخدة، وحزامه الاخضر بساطاً.. ينـام القيلولـة على دكـة هوبي ويخـدعنا ولا يدري وحين يرانا يقول (اتركوا هذا المسكـين يا اصـدقـاء) وتـركنا السيد في مكانه يتثاءب وقد بان شعر فخذيه اسود غزيراً وبرزت دوالي ساقيه كما لو انها فتائل مجعدة.

ونحن الذين اعتدنا ان نراه صباح مساء فلم نره كأنا باختفائه فقدنا الصديق:

ـ ما العمل اذن؟

ـ لتكن الجولة دون هوبي .

ـ هذا لا يمكن وقلما حصل .

ـ نبحث عنه؟

ـ نعم.

ـ فلنعبر هذا الزقاق.

فما ان عبرنـا حتى صدنـا تل من الـتراب، قطعنـا التـل، هبطنا كمن يزحف زحفنـا فعـلا نحو جحر حجري لاح كالكهف غائرا في عمق امتار داخل الارض ولاح المكـان كالـبرج يتصدره باب عريض، باب كامد من الخشب رصع بدوائر من نحاس، النحاس فقد بريقه، الخشب تخرم فتساقطت منه بقايا صدأ ولكعات من الحنـاء الصقت كالاصـابع وبرزت بشكل يلفت النظر، طرقنا الباب طلعت طفلة في السـابعـة جعـداء الشعر تأكل حلوى وترتدي ثوبا موشى بالنمنم رماديا تهرأ من اسفـل قلنـا للطفلة اخـبري امـك بان في الباب جماعة يريدون رؤيتها، مرت دقيقتـان او اكثر حتى اذنت لنـا بالـدخـول، دخلنا خمسة من الصبيان مرة واحـدة، دخلنـا صامتـين، مجللين برهبة لاسيما بعد ان اجتزنا مجازا شبه معتم ثم اذا بنـا نجـد انفسنـا نجلس متقـاربين على حصيرة في حجرة ضيقة. نظرنا على

استقامة فرأينا حوضاً من الماء مربعا، مخضر الحواشيء على مقربة منه انتصب مقعد خشبي ادكن بلون السيان لمعت فوق سطحه قطرات ماء، لم يطل انتظارنا لولا صوت ام هوبي سمعناه خلال الجدران ناعماً عميق النبرات شبيهاً بصوت الملة (صفية) الذي اعتدنا سماعه وقت الاحزان.. سمعنا ام هوبي تقول (اصبري يا ام سعيد ولا تيأسي من رحمة الله والغائب سيعود) خرجت ام سعيد تجر ذيل عباءتها السوداء وتجر معها حسرة طويلة بينها بدا واضحا ان مضيفتها تحمل في ثنايا يديها صرة رمادية حوت قواقع واحجارا واصداف محار ميت.. بعد ذلك بوقت قصير عادت فسلمت علينا ولاح طيف ابتسامة في عينيها العميقتين، وراحت تستعرض وجوهنا واحدا واحدا مرحبة بنا ترحيبا تتخلله عبارات ثناء لبقة جدا لم نعتدهما لدى عجائزنا وحين عرفت اسماء بعض من امهاتنا اطمأنت وابدت ارتياحها وقالت:

- انتم تطلبون ان اقرأ لكم

- انت افضل من تقرأ

- ولكن مالكم وهذا الأمر؟

- ولم لا يعنينا هذا؟

- انتم صغار ابرياء..

قلنا:

- والصغار أليست لهم أسرار؟

قالت:

- لا..

ظلت كالحيري تتأمل في ملامحنا خيم في ضوء عينيها ظل اسود، انحبست فيها بين الجفون دمعة، رفعت يديها نحو طرحتها البيضاء، استعاذت بالله. حاولت في تلك اللحظة ان تحجب ما بين انظارنا الشاخصة وعينيها بنقاب لم يتضح، بيد ان حركة يديها كشفت عن ورقة طويلة جدا وظلت تتسربل على طول قامتها. استغرق طيها بضع دقائق اختفت في الظلام ثم ما لبثت ان عادت تسأل ان كان لدينا شيء نقوله قلنا:

- نحن جئنا نسأل عن هوبي، اين اختفى هل تعرفين؟

تحيرت النظرات في عمق عينيها ثم انسدل شيء من طرف وشاحها فغطى شعرها ومقدم جبهتها قالت:

- سيعود.

تنهدت، ثم هزت رأسها كما لو كانت تقرأ في كتاب ثم اشرقت عيناها بالدموع. قالت:

- الله - كما تعلمون - يرحم لكن الناس لا ترحم.

- هوبي انسان طيب، نحن نعرفه.

- اتمنى أني لن اراه ابدا

- نحن نريد ان نراه.

- مالكم؟ حتى انتم لستم رحماء به.

- هوبي صديقنا، ماذا تقولين؟

- اقول قد حل الشيطان في رؤوسكم.

- لا ابداً.

ومثل المرأة بكينا، وحين مسحنا حبات الدمع التي انسربت خلال اصابعنا قلنا لأم هوبي:

- صحيح هوبي يبيع دمه؟

- صحيح، كيف عرفتم؟

- سمعناً هذا..

- ولكن لماذا يبيع هوبي دمه؟

- اسألوا والده.

- والده. اين يقيم؟

- يقيم في قبره..

عادت المرأة للبكاء، فاحمرت عيناها وانتّ انينا خفيا غير ان صوت السيد حليحل السقاء (ماي.. ماي) قد قطع صوت ولولتها نهضنا متباطئين، وحين ودعناها، اطللنا بفضول على كوز الماء في المدخل اذ رأيناه فارغاً خرجنا، معا فارغين، لكن ممتلئين بحلم غامض، سرنا في الشمس، نحلم بهوبي والاراجيح، لكن الريح اشتدت، عصفت بنا عصفاً والزرقة في اعالي السماء تضاءلت تماماً.

●

مثلما تنتشر النجيمات في اقصى السماء، انتشرت حبات الرمان بدمها في طبق، دنونا منه اهتزت الاراجيح بمن فيها، ارتفعت في الهواء اعلى فاسفل، تدحرج الطبق المعدني فارغا، الورق صار زورقا، الزورق مشى في الماء، تلال من الخريط انفرطت في اكفنا مثل فتات الخبز اخذناها على عجل، التهمت قبل ان يطفو الجسد سابحاً في المياه الموجية هل جعتم؟ شخص ما جاء بالديري، تكسر الديري وصلصل فيها بين الاسنان صلصلة الحصى ظمئنا للماء والماء جار في الفرات، وعربات العيد، ركبناها العربات تضج بالصبيان وبلب الجمبار، تمر عبر سهب من الرمال تسير بطاء في عرض الصحراء الكل يغني اغنيات الطريق، هوبي على مبعدة منا اوفر حظاً، يمتطي حصانا، من اين جاء بالحصان؟ نحن لا ندري، الحصان البني كالطائر يثير دقائق الرمل مثلما يثير حفيظتنا يجتازنا، راكبه هوبي يرفع يديه يحيينا بكلمات لا نكاد نسمعها، يضحك للهواء والشمس والمطر ثم يغيب عن انظارنا ذائباً في الغسق، لكننا بعد حين نلتقيه عند الاراجيح، الاراجيح اه.. مازالت معلقة في فراغ المساء تردد صدى

ضحكاتنا. تأخذنا الاراجيح اعلى فاسفل فاعلى ننزل منها نقتاد هوبي ليدفع باجسادنا. يدفع من جهة الظهر لكن على مثلثات من الخشب، المثلثات تثبتت في اطرافها حدائد دائرية من البربرين المحشو بالصجم، الحدائد تتلامع كالفضة تحت ارجلنا. نسير بالعربات المثلثة، نعبر بها الازقة، والقباب الزرق، والمنعطفات التي تليها، نحلم بالرحيل الى اماكن لم نرها، نصرخ، يعلو صراخنا (لاسيما حين نرى شخصاً نعرفه يبغي الرحيل معنا) غير ان هذا لا يدوم طويلاً اذ تؤخذ العربات منا عنوة لاننا صغار قد نجرح شرطياً او اعمى او احد السابلة فاذا لم نبك نعود الى قامات النخل نلمح عبرها الاراجيح موصولة من اعلاها بحبال القنب. فان تركناها، بعد تعب، شدنا من الرمل، في ظلها بيوتاً احطناها بالزوارق والسواقي فان هدمت البيوت وانكفأت الزوارق، عدنا الى لعبة ـ شبي يا حيدر ـ حيث العصا تضرب العصا فتشب احداهما ويرتفع الصياح هلاهل.

فاذا شهدنا طائر الورق والفنارات خضراً وحمراً وصفراً تخرق ظلام المساء امسكنا خيوط البكرة فارتفعت في الليل اوراقنا كالمنديل، وفي الصباحات تستفزنا كومة العصافير بهدير شقشقتها مثلما يستفزنا شذا زهر المشمش ونفرح اذ ستمتلئ بعد ايام جيوبنا بالنوى مشمش ونلعب لعبة النوى مشمش ونتركها حالما نرى جمال البادية تأتي على مهل كل عام تبرك في (المناخة) جاثمة تحرسها عيون البدو. هوبي يتلوى الما لانه لا يستطيع سرقة جمل ليهيم به عبر الصحراء. فما له سوى ان يبرك مثل الجمال. يقهقه في حضرة البدو الصامتين اويمضغ ما تبقى من شيء شبيه بنباتات الحلفاء فان سألت هوبي له ماذا تأكل اجابك بسرعة (خبيز.. خبيز) واذ نقترب منه تلك اللحظة نسأله:

ـ هوبي تحب الجمل لو الحصان؟

ـ الحصان

ـ العرق لو الحصان؟

ـ الحصان

ـ نفسك لو الحصان؟

ـ الحصان

ـ ابوك لو الحصان؟

ـ الحصان

ينهض هوبي يحدق في عيون الجمال: يقف امام اصحابها من البدو الملفعين بالفراء. يمد ذراعه اليسرى ثم يثني تلك الذراع مرة بعد اخرى متأملا فوقها كلمات (لاسيف الا ذوالفقار) موشومة بخط ازرق دقت فوق العضد والساعد. واذ يهيء جسمه للحركة وهو واقف في مكانه يخرج صوتا كالصهيل ثم يحمحم مادا ذراعية الى الامام. تمسك كفاه برشمة رسمها في الهواء وقبل هذا يكون قد حدد بقدميه موضع السرج والركاب وحين يعطي لنفسه اشارة الحركة يصهل ثم يعدو مسرعاً كالحصان:

ـ اين كل ذلك المدى؟

ـ غاب..؟

ـ ما غاب..

ـ اين هوبي اذن؟

ادخل منذ يومين او اكثر للعلاج.. لكن المسألة لا تقف عند هذا الحد انما لابد من اجراء عملية، العملية تحتاج الى دم، وانه ليس جاهزاً على الدوام، الطبيب اتصل، حاول ان يحصل على دم، المستشفى ازدحم بالصبيان، امه التي تمنت ذات يوم ان يرحل ابنها تخلصاً من عذاب الدنيا تقف الان بين جمهرة نساء تقول خذوا دمي.. لكن الطبيب يؤكد لها ان ليس باستطاعتها اعطاء الدم، لا احد اذن يتبرع بل لا احد يبيع دمه لقاء ثمن، لم الشمس تتكيء على طرف السياج ترسل لهباً ازرق،

صارت تقترب من الارض اكثر، الضجة تتسع، الغبار يغطي سماء المكان. امه بعباءتها السوداء تقف كالغريبة تمسح بشالها الابيض الغبار وحبات العرق، الدموع تملأ عينيها الواسعتين تنفرط في اصابعها ترتل في خشوع المزيد من الأيات، ترتجف في الضوء الكابي، تجتاز كل عقبات الطريق والزحام، تغوص قدماها في الطين وبيوت الناس تبحث هنا وهنالك تتصل بهذا او ذاك ممن تعرفه وممن لا تعرفه تلفها الحيرة ويغشاها الذهول، تصيح لكن من يسمع؟ ما عاد يسمع صوت استغاثتها بل ما عاد احد يصدق ان هوبي يطلب دماً فالدنيا لابد ان تظلم والاشياء تفقد الوانها، والاصوات تجف، لا شيء اذن لا قطرة امل، لكن الامل في لحظة يأتي، تشكلت اطيافه للتو، بزغ حين الفتى الطويل مرق كالسهم وسط المهمهات. دخل الفتى دخل الامل كله، استقبله الطبيب مرحباً قالوا المتبرع بالدم قد جاء، صلوا على النبي، تنفست المرأة، استطاعت لحظتها ان تميز من كان حواليها من البشر حسنا، هوبي سيوهب الحياة زهرة لملمت اطراف ثوبها بعد ان اطرقت في صمت، ابو طالب قال: لو اني استطيع.. لو اني استطيع، مرت الدقائق ثقيلة كالرصاص، الانتظار تمدد والصمت عرش فوق الوجوه، الفتى المتبرع دخل غرفة الطبيب ولم يخرج، ما الذي حصل؟ ما حقيقة الامر؟ ثم ما الذي سيقوله الطبيب؟ لا احد يدري، لا احد يقول شيئاً.. لكن.. بين بزوغ الامل، واختلاجه اطل رأس الطبيب اخيرا. تنهد الرجل، وحين اعاد الى وجهه نظارتيه الزجاجيتين قال:

ـ للاسف، الفتى جاء متأخرا.

ـ ماذا تقول متأخرا؟

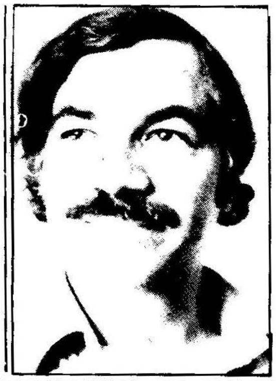
ـ نعم متأخرا فماذا نفعل؟

تململت ام هوبي اختفت كالسعفة غامت عيناها. ضربت كفا بكف ثم صرخت «سبحانك».

د. صبري مسلم

المهاد الشعبي والإنساني

في «شمس وفنارات ليل وأرجوحة»



موسى كريدي

يستثير القاصّ موسى كريدي في قصّته «شمس وفنارات ليل وأرجوحة» (١) أكثر من إحساس وهو يكثف ظلالاً ويمزج ألواناً ويعدّ لوحة وإطاراً متأهّباً لاستقصاء صورته القصصية المتميّزة واستكمال لوازمها وبما يسمح به فن القصة القصيرة شديد التركيز. وقد استند القاصّ في هذه القصة على ركيزة عريضة من المعتقدات والأفكار والجزئيات الشعبية فأكسب قصّته طابعاً موحياً عميقاً. تطالعنا في بداية قصته شخصية هوبي الممسوس، وهي شخصية مثقلة بالايحاء والدلالة لاسيّما حين يطلّ القاص عليها من خلال الوعي الجماعي للأطفال، فهم الذين يرسمون لنا شخصية هوبي منذ الوهلة الأولى التي يبدو فيها «جالساً القرفصاء على دكة من الصخر قبالتنا يمصمص في شفتين غليظتين ماتبقّى من عظمة بحجم الكفّ غير عابىء بنا ولامصغٍ لما نردّده» وحتى اندماجه مع الأطفال ومشاركته إياهم في لعبهم وأخيراً مرضه وقرب نهايته. إن التوغّل داخل وعي الأطفال وعالمهم ـ من خلال سرد القصة بضمير المتكلمين من الأطفال ـ يعطي القصة سمة الفطرة والاقتراب من اللاشعور الجمعيّ لاسيّما أن عالم الأطفال يلخّص لنا مراحل نموّ الذهن البشري، وهم في تقليدهم عالم الكبار وانعكاس هذا التقليد على سلوكهم وطريقة تفكيرهم ولعبهم يجسّدون طفولة الفكر الانساني عبر مسيرته الدائبة.

وترتبط شخصية هوبي في أذهان الأطفال بعالم الموت والقبور والكهوف والآبار حتى انه حين يغيب يظنون انه يهبط نحو الموتى وانه يزور أمكنتهم تحت الثرى، وهوبي لايجد غضاضة من تجاذب أطراف الحديث معهم، إنه يقرؤهم السلام ويمطرهم بوافر ودّه، وقد يجاهر بأنه يحسدهم على مايتمتعون به من هناء وراحة بال. إذن تمتزج هذه الشخصية لدى الأطفال بعالم الغرابة والغموض والأسرار، عالم الموت، وإذا ما أضفنا اعتقاداً شعبيّاً عريقاً عن الممسوسين والمجانين والمصابين بأمراض الجهاز العصبيّ عامة بانهم يخضعون لعالم الجن، وإنّ جنيّاً ما أو شيطاناً قد دخل رؤوسهم أو تلبّسهم بطريقة مابحيث يصعب طرد هذا الجنيّ أو الشيطان وربما لجأ الانسان الشعبيّ إلى طرد الجنّ بالقوّة وبالضرب المبرّح وربما اعتقد بأنّ أحد الأولياء أو الصالحين قد يلبس شخصية أحدهم، وفي الحالة ينطق الوليّ أو القدّيس من داخل هذا الممسوس، وقد يعطي حلولاً لمشاكل خاصة، وربما تنبأ بما سيقع في الغيب، وغالباً مايصاحب هذه التنبّؤات تشنّج وصراخ وغيبوبة مصحوبة بهلوسة وأصوات غير مفهومة.

«والاعتقاد بالتجسّد المؤقت أو الالهام شائع في كل أنحاء العالم، فثمة اعتقاد بأنّ إحدى الأرواح أو أحد الأرباب قد يحلّ في بعض الأشخاص من وقت لآخر، وفي اثناء ذلك الحلول تزول

شخصيتهم هم أنفسهم وتتعطّل. وينعكس وجود الروح في شكل الارتعادات التشنّجية والاهتزازات التي تشلّ جسم الرجل كله كما تظهر في الحركات العنيفة والنظرات القلقة الزائغة التي يردّها الناس ليس إلى الشخص ذاته بل إلى الروح التي حلّت في جسده.

ولم ينسب القاص إلى هوبي قوى خارقة ولكنه حين رسمه ممسوساً أحاطه بهالة من الغموض والأسرار حتى انّ الأطفال إعتقدوا أن بامكانه الهبوط إلى عالم الموتى، وبهذا يذكّرنا القاصّ بالعالم الأسفل وبالآلهة عشتار التي يمكنها أن تهبط إلى ذلك العالم وأن تعود إلى الحياة من غير أن يحتويها. وفي هوبي شيء من عالم الأسرار والغوامض الذي له صلة ما بعالم الآلهة والموت والعالم الأسفل. وتتأكّد هذه الصلة من خلال أمّه العجوز، فهي امرأة كشّافة لها القدرة على أن تقرأ ماسيقع في في المستقبل، كانت «تحمل في ثنايا يديها صرة رمادية حوت قواقع وأحجاراً وأصداف محار ميت»، وهي حين ترمي هذه الأشياء على المنديل تستوحي منها ماتتوغل من خلاله في ضمير الغيب، وتتمزّق أمامها أستار الحجب فترى مالايراه غيرها. فالأم إذن تقترب من هذا العالم الغامض المقدّس، والكشّافة أو العرّافة هي سليلة الساحرة.

والسحر البدائيّ أصل علوم الانسان المعاصر وفنونه، فالعالم والفكر بل الملك والزعيم هم أبناء الساحر والعرّاف في تلك المراحل السحيقة من تاريخ الفكر البشري. وقد اكتسبت بعض الأشياء الجامد أو ذات الأصول الحيوانية والنباتية كالقواقع والمحار وبعض الأحجار والعظام قدسية عبر الزمن بحيث اعتقد الانسان بانها يمكن أن تعينه على أن يرى صورة مستقبله الغامض.

ويستكمل القاصّ صوغ إطار صوّرة بطله هوبي وأعني بهذا الاطار البيئة الشعبية بكل مافيها من جزئيات وتفاصيل وهنا تكمن مهارة القاصّ إذ أنّ عليه أن يوحي أكثر مما يشرح وأن يشعّ أكثر مما يفصّل. ويجيد القاصّ استكمال لوحة البيئة الشعبية الوادعة الأليفة «فحين سمعنا خوار بقوة زهرة وصوت تساقط الحليب في (الطاسة) البيضاء المستديرة وصيحات حمد «كعك، كعك» تحفزّنا للخروج».

ويمضي في استكمال هذه اللمسات الفنّية فيضيف إليها مايؤصّل عنصر المكان والشخصيات ويقنعنا بها «أغلق أبو طالب دكانه، ذهب إلى المسجد لأداء صلاة الظهر، فقد دقت الساعة وأذن المؤذن، على حين شرعت زهرة تجرّ بقرتها إلى زريبتها في الكوخ يبعد مسافة زقاقين أو أكثر». وتؤدي شخصيات زهرة وأبي طالب الخصاف وأم هوبي وأم سعيد والسيد حليحل السقاء الذي كان يتخذ من قربته مخدة ومن حزامه الأخضر بساطا دور المرايا التي تنعكس من خلال شخصية بطل القصة، فهي تعكس جميعاً صورة هوبي كما أراد لها القاصّ أن تكون.

وتنظم الأغنية الشعبية قصة (شمس وفنارات ليل وأرجوحة) فمنذ السطور الأولى للقصة يؤلف الأطفال غناءً جماعياً يشبه أصول الأغنية الشعبية ذات الطابع الجماعي والجذور العميقة، فيردّدون في شبه جوقة:

«طير بضباب هوبي
غنوة عذاب هوبي
ماظل عتاب هوبي

ويكررون هذا في خمسة مواضع من القصة، وقد حاول القاصّ جهده أن يشحن أغنية الأطفال الشعبية بما يضيف إلى القصة شحنة رمزية مضافة من خلال المعنى، فبطل قصته يشبه طيراً يكتنفه الضباب، وهو مثل أغنية معذبة حزينة، ويوحي المقطع الأخير من الأغنية بنفاد الصبر.

وتتكرّر اللازمة بنبرة ايقاعية قوية. ويستطيع القارىء أن يستحضر المشهد وأن يتخيّل جمعاً من الأطفال يهزجون ويدبكون في ايقاع ذي لون صارخ هو إيقاع الأغنية الشعبية. إنّ المقاطع الشعرية التي انتظمت قصة موسى كريدي ذات طابع شبيه بالأغنية الشعبية لاسيّما ان «ألوانها جهيرة شأن الألوان في الصناعات الريفية، ومزاجها العام ليس فرحاً. بل ان الكثير من الاغاني الفولكلورية (ميلو درامي) وبعضها الآخر يرفرف عليه جو من قسوة الحياة ومرارتها إن لم يكن من مأساتها» (٣). وتبدو هذه المرارة واضحة من خلال المقطع الثاني من الأبيات الغنائية:

راح الشباب هوبي
وين الاحباب هوبي
ماظل عتاب هوبي

ويقف القاص عند المقطع الغنائي الثالث لينطلق صوب آفاق إنسانية رحبة وليكسب قصته طابعاً شمولياً يخرجها من كهوف الضيق والآنية، يهتف الأطفال مخاطبين هوبي الذي كان يجلس

واضعا أمامه على طرف دشداشته كرزا ومنديلا أسود وزجاجة عرق بيضاء.

عوف الشراب هوبي
باجر حساب هوبي
ماظل عتاب هوبي

ومن خلال الحوار الذي دار بين الآباء والأبناء، يسأل الآباء:

« - أين كنتم؟
- كنا نركض.
- وراء هوبي أليس كذلك؟
- طبعاً.
- اتركوا هذا المسكين ياأولاد.
- رأيناه يشرب.
- يشرب ماذا؟
- العرق.
- وتريدون عقابه؟
- الا يستحق؟
- بلى، ولكنّ الرب يعاقبه.
- متى؟
- حين تقوم الساعة.
- ومتى تقوم الساعة؟

وهنا ينهرنا الأهل قائلين:

- اخرسوا يالكم من صغار (ملاعين)».

إن هذا السؤال الأزلي الذي حيّر الانسان يجد الأطفال الجرأة كي يطرحوه سافراً ممزوجاً بقدر كبير من الحيرة والبراءة. وهذه الاضاءات هي سمة العمل الفني الذي يمكن أن يرقى إلى مستوى العطاء الانساني النقيّ. ويؤدّي المقطع الأخير من هذه الأهزوجة الطفولية دور التمهيد لموت هوبي.

حلمك سراب هوبي
شعشع وغاب هوبي
ماظل عتاب هوبي

وبهذا لا تبدو هذه الأهزوجة الشعبية طارئة على القصة أو منفصلة عن بنائهاالعام وأجوائها.

لقد أدّت المقاطع الغنائية في هذه القصة دور تأصيل عنصر المكان والشخصيات، وأوحت بالجوّ الشعبي وبيئة المحّلة الشعبية، وكان القاصّ الفنّان وراء المعاني التي ضمّنها مقاطعه الشعرية، بحيث كانت تلك المعاني ذات صلة وثيقة ببناء القصة وتقنيتها عامة.

ومثلما يبتكر الأطفال أغانيهم فانهم يبتكرون ألعابهم الخاصة. فالأطفال وهم قريبون من الفطرة يخلقون عالمهم الخاص تماماً مثلما كان الانسان الأول يلوذ بطقوسه الأسطورية التي قد يصاحبها رقص وإيقاع وغناء، وهي تؤدي دور الحاجة النفسية الملحّة بالنسبة إليه، وهذا ينطبق على أغاني الأطفال وألعابهم، فهي استجابة لحاجات نفسية عميقة داخل الأطفال، يضاف إلى هذا أنها تعبير فطريّ يهدف منه الطفل دون وعي منه إلى تفريغ طاقته الفائضة الدائبة، كما يهدف إثبات ذاته وتعويض ماينقصه.

وصلة ألعاب الأطفال وثيقة بالبيئة الشعبية التي تنبع منها هذه الألعاب وينطبق هذا على أغاني الأطفال تماماً - حيث تتفاعل الحاجات الفطرية الأولى في أعماق الأطفال مع طبيعة البيئة الشعبية فتنتج ألعاباً خاصّة وأغاني معينة. وقد أورد القاصّ لعبة (الختيلة) التي ترتبط في أذهاننا بعالم الطفولة مما يجعلنا نحسّ بالصورة التي رسمها القاصّ بطريقة أدقّ، كما ذكر لعبة أخرى من ألعاب الأطفال هي (سمبيلة السمبيلة) ولعبة (شبيء ياحيدر) ولعبة (النوى مشمش). ومن الواضح أن هذه الألعاب ترتبط بطبيعة المحلة التي توغّل القاصّ داخل جزئياتها، وربما أطلقت أسماء أخرى مختلفة في محافظات أو محلّات أخرى على هذه الألعاب ذاتها.

ويفيد القاصّ كثيراً من الاحساس بالذنب لدى الناس المحيطين ببطل قصته هوبي وبضمنهم الأطفال ذوو الحساسية المفرطة والاستجابة السريعة غير المقيدة، لقد أحسّوا بأنهم فرّطوا بهوبي وعاملوه بقسوة فتحركت غمائم الرأفة في أعماقهم تتمنّى لو أمطرت هوبي بوافر الحنان والرعاية ولكن بعد فوات الأوان.

وحين مرق الفتى الطويل كالسهم كي يمنح الدم والحياة لهوبي العليل قرر الطبيب آسفاً انّ الفتى جاء متاخراً. فقام هوبي دون وعي منه بدور التطهير الأرسطيّ لأحزان الناس وهمومهم. إنّ الاحساس بالاثم لدى الانسان عميق الجذور، وقد عبّر عنه من خلال الأساطير والفلسفات والأديان، فعلى صعيد الأسطورة

يسمل آوديبيوس عينيه لأنه أخطأ في حقّ أبيه وأمّه.

ويكون العالم كله لدى أفلاطون محاكاة لعالم المثل في السماء وهو العالم الذي طرد منه الانسان نتيجة خطأ اقترفه، وتذكر الأديان جميعاً أن الانسان طرد من الجنة لأنه أكل من الثمرة التي حرّمها عليه الله سبحانه. ويفسّر سيجموند فرويد هذا الاحساس بأنه صدىً لحدث قتل الأب في العصور السحيقة في القدم، وهو حدث يضطرّ إليه الأبناء رغبة منهم في خلق جيل جديد على أسس جديدة لايبدو فيها الأب متسلّطاً ومستأثراً بكل شيء (٤). وبهذا فقد داعب القاصّ وتراً شجيّاً داخل الانسان من خلال استثارة الاحساس الجماعي بالذنب لدى الناس ازاء هذا الكائن المعذب هوبي وفي رد والدة هوبي على ما قاله الطبيب عن نهاية ابنها.

- ولم تقل سوى كلمة واحدة «سبحانك» مخاطبة الله جلّ وعلا - تعبير حقيقيّ عن الاحساس بالقدرية لدى الانسان الشعبي، انه يؤمن بأن ماسيقع انما هو مقدّر ومكتوب، ولا يمكن الفرار منه، لقد سطّره الله في ألواح القدر، وربما نقشه على جبين الانسان وهو ملاقيه لا محالة، ولا مجال لإيراد تاريخ القدرية الطويل وبواعث الايمان إذ قد تخرج بنا عن نطاق عالم القصة وأجوائها ولكنّ المؤكدّ هنا أن القاص يدرك دور هذا الاحساس وامتداده داخل شخصيّاته من جانب والايحاء العميق الذي يبعثه لدى قرّائه فاذا بهم منشدّون إلى عالمه القصصي مستجيبون لرموزه وايحائه، مستوعبون عالمه وأجواءه.

والقاصّ ولوع بلغته وبصوره ومجازاته ينتقي منها ما يلائم قصته ويختار منها ماينسجم مع شخصياته وطبيعة أحداثه، وهو يصوغ الاستهلالة فترتسم في ذهن القارىء أجزاء من صور شخصياته يستكملها شيئاً فشيئاً من خلال القصة كلّها. وهو يجيد نسج الخاتمة فلا يفصّل فيها ولايشرح كل التفاصيل، انه يترك واعياً فجوات وتجاويف في الحدث الأساس كي يملأها القارىء من خياله فيشارك بشكل فاعل مع القاص في استيعاب أحداث القصة. وإن كان موسى كريدي قد اتكأ في هذه القصة على الأجواء القصصية الأصيلة أكثر من اتكائه على عنصر الحكاية داخل قصته وأعني بها الحدث. والقاص متأنق في سرده، يحسن رسم الصور من خلال سرده التصويري، فهو يصف مرح الأطفال بمثل هذا الوصف «مثلما تنتشر النجيمات في أقصى السماء، انتشرت حبات الرمان بدمها في طبق، دنونا منه اهتزت الأراجيح فيها، ارتفعت في الهواء أعلى فأسفل، تدحرج الطبق المعدني فارغاً، الورق صار زورقاً، الزورق مشى في الماء، تلال من (الخرّيط) انفرطت في أكفّنا مثل فتات الخبز، أخذناها على عجل، التهمت قبل أن يطفو الجسد سابحاً في المياه الموجية».

وتتلاحق جملة حين يتأزم الموقف، وتحمل لغته شحنة من نفاد الصبر الذي يولّده الانتظار «موت الدقائق ثقيلة كالرصاص، الانتظار تمدّد والصمت عرّش فوق الوجوه، الفتى المتبرع دخل غرفة الطبيب ولم يخرج، ماالذي حصل؟ ماحقيقة الأمر؟ ثم ماالذي سيقوله الطبيب؟، لا أحد يدري، لاأحد يقول شيئاً لكن... بين بزوغ الأمل واختلاجه أطلّ رأس الطبيب أخيراً، تنهدّ الرجل، وحين أعاد إلى وجهه نظارتيه الزجاجيتين قال: - للأسف، الفتى جاء متأخراً.»

ولم تخلُ قصة (شمس وفنارات ليل وأرجوحة) من مواضع تبعث على التساؤل، وأوّلها أن القاصّ أشار إلى أنّ بطله هوبي يبيع دمه ويحصل في مقابل هذا على دراهم معدودات يشتري بها خمراً، فما دلالة مثل هذا الموقف؟ هل أراد القاصّ أن يصف بطله بأنه رمز للعطاء الفطري غير الواعي؟ أم أن هذا تجسيد لعبث الحياة وقسوتها حيث تلك المفارقة في الحدث - والقاص يعنى بمثل هذا في قصصه - بين دم هوبي الذي فرّط به وباع منه قناني بثمن بخس وبين قنينة الدم التي احتاجها فلم يسعفه القدر بها في الوقت المناسب فكانت نهايته. والموضع الآخر هو حين يُسأل هوبي عن الحصان فيفضّله على الجمل وعلى أبيه وعلى الخمرة التي يعاقرها بين المقابر بل على نفسه، ترى هل أراد القاصّ أن يصوّر لنا جنون هوبي ومقاييسه غير المتوازنة؟ أغلب الظن أن قاصّاً مثل موسى كريدي لايكتفي بأن يصوّر لنا مشهداً بدلالة بسيطة كهذه، إنه يرمز إلى ماتحت هذا السطح الظاهر، ولكن صلة هذا الرمز بسياق القصة تبدو غير وثيقة وغير واضحة.

ونلمس التقنية القصصية المتقنة المتمرسة في القصة، إذ انه شدّ أجزاء قصته وعناصرها بخيوط قوية بحيث يكون لكل جزء في القصة دوره، ولم نفاجأ بعطف الناس على هوبي. وهو الذي يعيش بطريقة تستجلب رثاء الناس وعطفهم عليه إذ لم يكن يؤذي أحدا. ولم تكن نهاية القصة متناشزة مع بدايتها وطبيعة أحداثها فقد

مهّد القاصّ لموت هوبي منذ إحساس هوبي في المقبرة بأنه يحسد أولئك الأموات، وان أمه تتمنّى موته لطبيعة عاهة الجنون التي تلازمه، يضاف إلى هذا أن القاصّ مهّد لموت بطله من خلال

أهزوجة الأطفال الأخيرة في القصة. ويظلّ لشخصيته الرئيسة في القصة ولشخصياته الثانوية امتداد في ذهن القارىء ونفسه، فهي تحفر لها مكاناً في ذاكرة القارىء، وتتفاعل مع خياله وتجاربه ومشاهداته، فلا يرى فيها إلا نموذجاً حياً لايمكن أن ينسى بسهولة.

الهوامش

(١) موسى كريدي، شمس وفنارات ليل وأرجوحة، نشرت هذه القصة في صحيفة الجمهورية، صفحة آفاق، السبت ٢١/ ٧/ ١٩٨٤.

(٢) جيمس فريزر، الغصن الذهبي، ترجمة: د. أحمد أبو زيد الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧١ ـ ص ٣٣٧.

(٣) الكزاندر هجرتي كراب، علم الفلكلور، ترجمة: رشدي صالح دار الكاتب العربي، القاهرة ١٩٦٧، ص ٢٥٧.

(٤) يراجع: سيجموند فرويد، موسى والتوحيد، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت ١٩٧٣، ص ٢٢٨ ـ ٢٢٩.

في أعدادنا القادمة

فؤاد التكرلي ـ ملف خاص

من مواده:

إنسان لا رمز ـ عن المرأة في أدب التكرلي ـ د. فريدة أبو حيدر

الرجع البعيد ـ د. علي جواد الطاهر

(التنور) وراشامون ـ دراسة مقارنة ـ كاظم سعد الدين

العالم القصصي للتكرلي ـ فاضل ثامر

حميد سعيد

فحل التوث

ملك البستان . .
مغرور بشموخ الجذع . . وتاج الأغصان
لكن حين يحل الصيف . . وتثمر كل الاشجار .
وفحل التوث بلا أثمار
يرحل مكتئباً . .
الجذع الى دكان النجار
والاغصان الى حفل النار

• • • • • • • • • •
• • • • • • • • • •

نشأ امعاً . .
في بال عبدالله . . خضرته . . وظل غامق في الماء
وامرأة واطفال . .
يقضون الظهيرة في حماهْ
وكان يكبر قبل عبدالله . .
تقصده العصافير

• • • • • • • • • •

استفاق من الطفولة فجأة . .

فرأى . .

عصافير الصباح . .

تلون الشجر الندي . . وما رآه

●●●●●●●●
●●●●●●●●

ملك البستان . .

يتنازل عن عرش الظل . .

يؤسس للنسيان . .

مملكة

و لمملكةِ النسيان . .

لغة باردة . .

تتدفأ بالأحزان

●●●●●●●●
●●●●●●●●

يا أم عبدالله . .

أين أخي الذي ودعت عند النبع . .

تصمت أم عبدالله . .

يسألها . . فتصمت

ثم يسألُها . . فتصمت

حين مد يداً الى خبز الصباح . .

وشم رائحة الدخان . .

مضى . .

ليغرس نبتة اخرى على ضفة الزمان

١٩٨٥/٨/٢٢

عبد الرزاق عبد الواحد

قصائد

حالة كانت

● انتهاء

مثلما تسقطُ النجمةُ اللامعة
مثلما مقلةٌ دامعة
بين أهدابها قطرةً
سقطتْ . .

كيف تبحث عن نجمةٍ في الضبابْ؟
كيف تبحث عن دمعةٍ في الترابْ؟
كيف . . . ؟

الحُمد للصُّدفْ
طويلةً مرَّتْ بنا الخدعةُ
للأسفْ!

ومثلما يسقطُ تمثالُ من الخزفْ
فيغتدي في لحظةٍ شظايا
ومثلما تنكسرُ المرايا
فتصبحُ الصورةُ فيها تجرحُ العينينْ
تكسَّرَتْ..
تكسَّرَ الحلمُ الذي عشنا له عامينْ

الحمد للصُّدفْ
طويلةً مرَّتْ بنا الخدعةُ
للأسفْ!

اللؤلؤة القتيل

عشرين شهراً تسألين:
متى ستكتبُ لي قصيدة؟
الآن أكتبها، لأنَّ أصابعي صارت شموعْ
ولأنَّ كسْراً في الضلوعْ
أهدىٰ لنا لغةً جديدة!

أرأيت أصدافَ البحارْ؟
مملوءةٌ كلُّ السواحلِ بالقواقعِ والمحارْ
يوماً من الأيام.
قد تمضين شاردةً وحيده
مابين آلافِ الشواطيء..
في المجاهيل البعيدة
وستلعبين،
بدون قصدٍ.
في القواقع والمحارْ

وبلا أنتظارْ
تجدين قلباً كالمحارة فيه لؤلؤةٌ فريده

ماذا فعلتِ لتفتحيه؟
الله يصفحُ عنكِ . .
أنتِ غرزتِ كلَّ النصل فيه!

حالةٌ تكون

يالهذا الندى!

كلُّ شيً لديها ندي
حين لامستُها
أورقتْ في يدي!
صوتُها . . مقلتاها
جيدها . . شفتاها
كلُّ ما خبّأته السماواتُ من مائها للغدِ
غيمةً
غيمةً
بين أعطافها أزهرتْ
فاذا ضحكت، أو مشتْ . . أمطرتْ!
يالهذا الندىٰ!

الميسم

من هاتين الشّفتينْ
يبدأ خصبُ الأرضْ
ميسمُ زهرةِ روحي هاتان الشفتانْ
أتناثر كلّي طلعاً مرتعشاً

أتمنّى لو ريحٌ لا أفهمها
تنقل كلَّ شراييني
تقتلني أو تحييني
لكنْ تلقيني
طلعاً ينبض في شفتيكِ!

قراءةٌ في أمواج البحر

حين أرنو لعينيكِ
أعلمُ أنَّ السمَّاواتِ تختارُ وجهاً
لتزرعَ أنجمهَا!
أتعلم أنَّ البحارَ قراراتُها لا حدودَ لها
ربَّما كان شاطيء كلِّ المحيطاتِ جفنٌ
ومكحلة!
أيهُّا الأزرقُ المترقرقُ في العينِ والبحرِ
في الثوبِ والعينِ والبحرِ

هل للسَّماءِ انتهاءاتُ هذي العيون؟
ومن يعكسُ اللون في مَن؟؟!
فلا السُّفُن المبحِرات
ولا الطائرات
ولا نبضُ قلبي
عرفتْ دربَها..!
والمسافاتُ زُرقٌ
وعيناك والبحر
ثوبُك والبحر
والغيمُ والبحر
الله..!

محَّملةٌ بالغيومْ
محَّملةٌ بالمطرْ
كأنَّ شعاعَ النجومْ
على مقلتيها عبَرْ

كأنَّ لآلِيء كلِّ البحارْ
كأنَّ جميعَ المحار
أتاها بأصدافه اللامعه
لتختار من هذه ضحكةً
ومن هذه نظرةً دامعة
ويا شعرها ياذهبْ
وياثغرها يالهبْ
ويا غصنهَا ياشهيَّ الثمارْ
مياهٌ ونار!

ولو نسمةٌ أقبلتْ صوبهَا
لكَ الله ياثوبهَا!

تكاد إذا نقلتْ خطوتينْ
تصيح مواضعُ أقدامها:
لماذا..؟ .. وأين؟!

وتبقىٰ تسافر بين الورودْ
طوال النهارْ
ويبقى فراغٌ
ويبقىٰ أنتظارْ
إلى أن تعودْ
محّملةً بالغيوم
محّملةً بالمطرْ..

مذكرات

أندريه جيد

تسيوس

ترجمة: خليل الخوري

● أهدي هذا الكتاب الأخير الى آن هيرغون. بكل صدق لأنه بفضل ضيافتها الرائعة، ورعايتها الدائبة، واهتمامها ما استطعت أن أتمه بنجاح.

كما أنني أبدي هنا عرفاني لجاك هيرغون

ولكل أولئك الذين، خلال فترة نفي طويلة، أتا حوالي أن أفهم قيمة الصداقة، واخص

جان عمروش

الذي شجعني تشجيعا مدهشا على القيام بعمل ربما كنت غير قادر، لولاه، على ايجاد الشجاعة للقيام به، رغم أنني كنت أفكر فيه منذ زمن بعيد.

. . . . . .

على ولدي هيبوليت ما كنت أتعشم أن أقص حياتي، حتى أثقفه بها، غير أنه لم يعد موجوداً، مع هذا فسوف أقص. وما كنت لأجرؤ، بسبب منه على أن أروي، كما سأفعل هنا، بعض المغامرات الغرامية: فقد كان يبدو متحشما إلى اقصى حد، وما كنت أجرؤ على أن أروي أمامه غرامياتي. فضلا عن أنه ما كانت لهذه الغراميات أهمية الا في الفترة الأولى من حياتي، لكنها علمتني على الأقل، أن أعرف نفسي، بالتنافس مع مختلف المسوخ التي روضتها. ذاك وأن الأمر يتعلق بدءاً بادراك الانسان ما هيته» كنت أقول ذلك لهيبوليت، «ومن الملائم في ما بعد أن يتسلم المرء الارث (بوجدانه) بوعيه وبيديه وسواء أشئت ذلك أم أبيته، فانت، مثلي أنا نفسي، ابن ملك. ولا حيلة في هذا الأمر: انه واقع. ويرتب التزاماً» بيد أن هيبوليت قلما اهتم بذلك: أقل حتى مما كنت أفعل وأنا في سنه، ومثلي أنا في ذلك الزمن، كان يهمل معرفة ذلك بيسر كبير. يا للسنوات الأولى المعيشة في البراءة! يا للتكوّن الخليّ البال! كنت الريح، الموجة. كنت نبتة، كنت عصفوراً ما كنت أتوقف عند حد نفسي، وكل تماس مع عالم

خارجي كان يوقظ فيّ من الشهوة اكثر مما كان يعلمني حدودي. لقد هدهدت ثماراً. إهاب الأشجار الفتية، حصى الشطوط الملساء شعر الكلاب. والجياد، قبل أن أهدهد النساء وكنت أتوتر باتجاه جميع ما كان يان، وزوس أوتيتبس يقدمون لي من فتّان.

ذات يوم قال لي والدي ان الأمر لا يمكن أن يستمر هكذا ـ لماذا؟ ـ لأنني، ـ وايم الحق ـ كنت ابنة، وأن من واجبي أن أبدو جديراً بالعرش حيث سأحل محله.. في حين أنني كنت أشعر بأنني على أفضل حال، جالساً مباشرة على العشب الندي أو فوق رملة ملتهبة ومع ذلك لم أستطع اعتبار أن والدي كان على خطأ أكيد أنه كان يحسن الصنيع بتحريضه عقلي الخاص ضدي. واني مدين لذلك بكل ما بلغته من قيمة في ما بعد وبأنني توقفت عن أن أحيا في اللامبالاة، رغم المتعة التي كانت عليها هذه الحالة من الاباحة لقد علمني أنه لايمكن الحصول على شيء عظيم، أو ذي قيمة، أو دائم دون جهد.

ولقد أديت الجهد الأول بناء على دعوة منه. كان ذلك برفع صخور. للبحث عن الأسلحة التي كان بوسيدون، على ما قال لي والدي، قد خبأها تحت صخرة منها. كان يضحك من رؤية أن قواي، بفعل هذا التدريب، كانت تنمو بسرعة. وكان هذا التدريب العضلي يضاعف تدريب ارادتي. وبعد أن قمت، في هذا البحث الذي لاطائل تحته، بتحويل صخور الجوار الثقيلة عن أمكنتها، واذ رحت أتعرض لبلاطات عتبة القصر أوقفني وقال لي:

ـ الأسلحة تهم أقل مما تهم الذراع التي تمسك بها. الذراع تهم أقل من الارادة الذكية التي تحرك الذراع هي ذي الأسلحة، كنت أنتظر، لأعهد بها اليك، أن تغدو جديراً بها. إني لأشعر منذ الآن بالطموح الذي يعتمل فيك لاستخدامها، وبتلك الرغبة في المجد التي لن تدعك تستخدمها إلا في سبيل قضايا نبيلة، ومن أجل خير الانسانية. لقد انقضى عهد طفولتك. كن رجلاً. واعرف كيف تبرهن للرجال على مايمكن أن يكونه، وعلى ماينتوي أن يبلغه، واحد منهم. ثمة أشياء عظيمة لابدّ من فعلها. فاكسب نفسك.»

- ٢ -

كان شخصية جيدة جداً، والدي إيجيه، وكان كما يجب تماماً. في الحقيقة، أنا أشتبه بأنني لست سوى ابنه الوهمي. قيل لي ذلك. وأن بوسيدون العظيم هو الذي نسلني وفي هذه الحالة أكون قد ورثت مزاجي المتقلب عن هذا الاله. ففي مايتعلق بالنساء، لم أعرف قط أن أثبت. كان إيجيه أحياناً يحول إلى حدّما، دوني. بيد أنني أعترف بفضل وصايته، وبأنه أعاد الاعتبار إلى عبادة أفروديت، في الأتيك. إن بي أسفاً لأنني تسببت في موته نتيجة نسيان مشؤوم: نسيان رفع أشرعة بيضاء مكان الأشرعة السوداء على المركب الذي كان يعود من كريت، وفقاً لما تمَّ عليه الاتّفاق، في مالوعدت من مغامرتي الخطرة منتصراً. ليس في وسع المرء أن يفطن الى كل شيء. على أنني والحق يقال، وإذا ماسألت نفسي، وهو أمر غلباً ما لاأقوم به طواعية، فليس في وسعي أن أقسم أن ذلك كان نسياناً حقاً. قلت لكم إن إيجيه كان يقف حائلاً دوني، ولاسيما عندما قرر رأيه، نتيجة وصفات شراب الساحرة، ميدي، التي كانت تجده، كما كان يجد نفسه، عجوزاً شيئاً ما كزوج، عندما قرر رأيه، وتلك فكرة مُسخطة، على أن يفوز بشباب ثان جديد، معترضاً بذلك سبيلي إلى منصبي، مع أن لكل دوره. ويبقى أنه، عند رؤيته الأشرعة السوداء، كما علمت حين عدت لآثنا، رمى بنفسه في البحر.

إنه لواقع: أعتقد أنني قمت ببعض الخدمات البارزة، لقد ظهرت الأرض نهائياً من طغاةٍ، وقطاع طرق، ومسوخ كثيرين، وكنستُ بعض الدروب الخطرة التي ما كان لأكثر العقول مجازفة أن يسلك فيها دون أن يرتعد، ونقّيت السماء بحيث أن الانسان، بجبهة أقل انحناء، بات أقل توجُساً من المفاجأة.

ولابدَّ من الاعتراف بأن طابع الريف في ذلك الزمن، لم يكن مطمئناً البتّة. فبين الضّياع المتناثرة. كانت تمتد مساحات كبيرة

غير مزورعة، تخترقها طرق غير مأمونة. كان ثمة الغابات الكثيفة، وشعاب الجبال. وكان قطاع طرق قد تمركزوا في الأماكن الأكثر خطورة، وكانوا يقتلون المسافر ويسلبونه، أو على الأقل كانوا يأخذون منه فدية.

وماكانت تمارس عليهم رقابة من أية ضابطة. كانت عمليات قطع الطرق تترافق وعمليات النهب وضراوات الوحوش الكاسرة وقوى الشرّ العائدة للعناصر الخفية، حدّ أنه حين كان أحد أصحاب الغفلة يتعرض للأذى فما كانَ يعرف كثيراً ضحية أي دهاء إلهي أو وببساطة ضحية أي دهاء بشري قد وقع، وما إذا كان الأذى يعزى للمسخ الفلاني، كأبي الهول أو الميدوزا، الذي انتصر عليه أوديب أوبيلليروفون، أم يعزى للانسان أم للاله. كل ماكان يظل دون تفسير كان يبدو إلهيا، وكان الارهاب ينشر ظلّه على الدين، حدّ أنه غلب ماتبدت البطولة تجديفاً. إن أول الأنتصارات التي كان على الانسان أن يحرزها واكثرها أهمية كانت على الآلهة.

وسواء أكان أنساناً أم إلهاً، فليس والا بالاستيلاء على سلاحه، وتوجيهه ضده، كما فعلت أنا بدبوس بيريفيتيس عملاق إبيدور الظلامي، مايمكن اعتبار أننا فعلاً انتصرنا عليه.

وأقول لكم، إن زمناً سيجيء سيعرف فيه الانسان أن يستولي كذلك على صاعقة زوس، مثلما فعل بروميثوس بناره. أجل، إن هذه الانتصارات انتصارات حاسمة. أما في مايتعلق بالنساء، قوتي وضعفي في آن واحد، فكان لابدّ من إعادة الكرة دائماً فما كنت أنجو من واحدة، حتى أطبَّ في بحيرات أخرى ما، وماكنت لأخضع واحدة، حتى أكون قد خضعت أنا نفسي قبل ذلك. ولقد كان بيريتوس على حق حين كان يقول (آه كم كنت على وفاق جيد معه) إن المهم أن لايدع المرء نفسه تجبن أمام أية امرأة، كما فعل هرقل بين ذراعي أومفال. وبما أنني ما استطعت قط، ولا أردت قط أن أحرم نفسي من النساء، فقد كان يكرر على مسمعي لدى كل مطاردة غرامية قائلا: «هيا انطلق فيها، لكن انتقل الى سواها.» لن تلك التي، بحجة السلامة، ارادت ذات يوم أن تعلقني، أن تربطني بها بخيط، كان رقيقاً حقاً لكن غير قابل للامتداد، هي نفسها تلك التي. لكن الوقت لما يحن حتى أتحدث عنها.



آندريه جيد

بينهن جميعاً، كانت أنتيوب أقرب ما تكون للفوز بي. مليكة على الأمازونيات، كانت، مثل تابعاتها، بثدي واحد لكن ذلك ما كان ليشوهها اطلاقاً. منجذبة الى السباق، إلى القتال، كانت عضلاتها متينة ومكتنزة متانة عضلات مصارعينا واكتنازها. لقد ناضلت ضدها. بين ذراعي كانت تتخبط مثل نمرة بيضاء ومجردة من سلاحها كانت تستعمل براثنها وأسنانها، محنقة من ضحكي (لأنني كنت دون أسلحة مثلها) ومن عدم قدرتها على منع نفسها من أن تحبني: لم أمتلك قط شيئاً اكثر عذرية ولم أهتم، في مابعد، الا قليلا أن لاتكون قد أرضعت هيبوليت، ولدها، الا من ثدي وحيد. وانه لمن هذا العفيف، هذا المتوحش ما كنت أريد أن أتخذ وريثاً لي. سأقص في ما بعد، ما كان عليه حداد حياتي. ذاك أنه لا يكفي أن يوجد (الانسان) وأن يكون قد وجد: لابد من أن يخلف، وأن يعمل بحيث لايكتمل بنفسه، كان جدي قد كرر عليّ ذلك. كان بيتيه، وايجيه اكثر مني ذكاء بكثير، كما هو شأن بيبريثوس كذلك. الا أنه معترف لي بأني ذوحس سليم، وأما الباقي فيأتي في ما بعد، الارادة التي لم تفارقني مطلقا، ارادة اتفاق الفعل. كما أنه يسكنني اقدام ما يدفع بي الى المغامرات الجسورة. وكنت، على هذا، طموحاً. كانت أفعال ابن عمي هرقل الباهرة. التي كانت تنقل اليّ، تؤجج لهفة شبابي، وحين كان عليّ أن ألتحق بأبي الوهمي في آثنا لم أشا أن اصغي الى النصائح، رغم تعقلها، التي كانت تريد مني أن أبحر من تريزين حيث عشت حتى ذلك الحين، على أساس أن طريق البحر هي

الأكثـر أمنـاً. كنت اعلم ذلـك، ولكن الطـريق البـريـة، وبسبب اخطارها بالذات، وللدورة الطويلة التي تقتضيها، هي التي كانت تغـريني. منـاسبة اثبات شجاعتي. كان قطاع طرق من كل جنس قد عادوا الى الاغـارة على البلد وراحـوا ينعمون بالأمر منذ أن راح هرقـل يتخثث تحت قدمي أومغـال. كنت في السادسة عشرة وقد واتاني الحظ. انه دوري بقفزات كبيرة كان قلبي ينطلق نحو اقصى سعادته. كنت أصرخ: ما حاجتي بالأمن وبطريق نظيفة جدا كنت انظـر باحتقـار الى الـراحة دون مجد والى الترف والكسل. وهكذا اذن على طريق آثنـا عبـر مضيق البيلوبـونيـز ما وضعت نفسي بدءاً موضـع التجـربـة ما أخـذت علمـاً بقـوة ذراعي وقلبي معاً، وذلك باخضــاع بعض قطــاع الطـريق الســود المشهــورين: سينيس، وبيـريفيتيس، وبـروكـريست، وجيريون (كلا، هذا، قتله هرقل، انمـا أردت سيـرسيـون). بل انني ارتكبت، في ذلك الزمن، خطأ في شخص سكيرون، وهورجل نبيل جداً، على ما يبدو، ذو ارادة خيـرة، وخـدوم جداً للعـابـرين بيد أنهم لم يعلمون بذلك الا في وقت متأخر، وبما أنني كنت قد قتلته قبل ذلك، فقد قرروا أنه كان حتماً وغداً.

ونحـو آثنـا كذلـك، وفي دغل للهليون، ما ابتسمت لي غزوتي الغرامية الأولى. كانت بيريغون ضخمة ولدنة. كنت قد قتلت للتو أبـاهـا، وكتعـويض أولـدتها ولداً شديد الجمال: سيناليب. ولقد أضعتها وأضعته من حقل رؤيتي بانتقالي الى مكان آخر، حريصاً على ألا أتأخر مطلقاً. وهكذا كنت دائماً أقل انشغالا وأقل ارتباطاً بمـا فعلت، مني مأخـوذاً بمـا تبقى أمـامي لأفعله، وكـان يبدولي باستمرار أن الأكثر أهمية هوما سوف يأتي.

كمـا أنني ما كنت أتأخـر أكثر في السفاسف التمهيدية، التي ما كنت بالتـالي، اورط نفسي فيهـا الا قليـلا جدا. لكن هأنـذا أمام مغامرة رائعة، رائعة حد أن هرقل نفسه ما عرف مثلها قط. وان من حقها عليّ أن أرويها مطولا.

هوامش

● الفصلان الأول والثاني من (تيزيه) آخر كتاب لأندريه جيد.

هيبـوليت، Hippolite ابن تيـزيـه في الميثولوجيا الاغـريقية. أحبته فيدر زوجـة أبيـه، واذ صد محـاولاتها شكته الى أبيه زاعمة انه حاول الاعتداء على شرفه، فأثار عليه اله البحر بوسيدون الذي أغرقه. وانتحرت فيدر نتيجة ندمها وعذاب ضميرها.

تيـزيـه، THESEE بطـل اغـريقي، ابن ايجيه وملك أثينا، توغل في متاه كريت وظـل متمـاسكـا بفضـل الخيط الذي شدته به اليها أريان بنت مينوس، واستطـاع أن يقتـل المينـوتـور، وهـو مسخ نصفه ثور، كان يعيش على اللحم الآدمي. يعـزو المؤرخـون الاغـريق لتيـزيـه أنـه اول من نظم منطقة الأتيك، ووضع أول القوانين في آثينا.

زوس، ZEVS كبير الآلهة لدى الاغريق.

ثيتيس، THETIS الهـة بحـريـه بنت تيزيه، وأم آخيل، غطست ابنها في نهر الستيكس بامساكه من عقبه لتمنحه المناعة.

بوسيـــدون، POSEIDON الــه البحـر لدى الاغـريق يقـابـل نبتـون لدى الـرومـان. كان يسكن قصـرا في أعماق البحار وقد نحته المثالون حاملا مذراة بثلاثة رؤوس.

ايجيـه EGEE ابن بانـديـون وملك آثينـا، غرق في البحـر الذي يحمل اليوم اسمه، بعد أن ظن أن المونيتور المسخ افترس ابنه تيزيه.

أفروديت، APHRODITE الهة الجمال والحب، تقابلها فينوس لدى الرومان.

الأتيك، شبة جزيرة تقع اثينا فيها، عبارة عن كتل صغيرة من الجبال، جرداء ومن سهول بعضها خصب يزرع كرمة وزيتونا.

ميـدي، MEDEE ساحـرة اسطورية خنقت أطفالها انتقاماً من جاسون الذي هجرها. أوحت بتراجيديات عظيمة ليوريبيدس وسنيكا وكورني.

الميـدوزا، MEDUSE احـدى شقيقات ثلاث ممسوخات، تلتف أفاع فوق رؤوسهن، الشقيقتـان الأخـريـان همـا ابريال وستينو. كانت ميدوزا تحجر من تنظر اليه، وكانت وحدها قابلة للموت قطع لها بيرسيه رأسها الذي اهدي الى آثنا.

أوديب، OEDIPE بطـل التـراجيـديـا ابن ملك طيبة. اجاب على أسئلة أبي الهـول وقتـل أبـاه ثم تزوج من أمـه، وانتهى مأسـاويـا بعـد أن نفي وقلع عينيه تكفيراً عن ذنبه.

بيلليروفون، BELLEROPHON بطل اسطوري ابن غلوكوس أو بوسيدون قام بقتـل الشيمير، وهي مسخ يقـول هوميـروس ان نصف جسدها كان أسداً ونصفه الثاني عنزة، وقد قتلها وهو يمتطي الجواد المجنح بيغاس المولود من دم

الميدوزا وقد فجّر الجواد بضربة حافره عين ماء هيبوكرين التي تسمى عين ماء الحصان وهي مخصصة لربات الشعر. وقد غدا هذا الجواد رمزا للالهام الشعري.

بيريتوس، PIRITHOUS ابن زوس وملك لابثيا، صديق تيزيه، كانت حفلة زواجه دامية اذ تقاتل فيها السنتورات (حيوانات خرافية، وشعب لابثيا، الذي اجتثه هيراكلس.

هرقل: هو هراكليس لدى الاغريق.

أومفال، OMPHALE ملكة ليديا تزوجت رفيقها هيراكلس، الذي تصوره الاسطورة جاثيا عند اقدامها يلف لها خيطان الصوف كامرأة.

أنتيوب، ANTIOPE ابنة ملك طيبة، أغواها زوس اثناء رقادها واستولدها أمفيون وزيتوس.

ابيدور، EPIDAURE مدينة على بحر ايجيه شهيره بمسارحها وبهيكل اسليبيسوس اله الطب.

الأمازونيات، AMAZONONES شعب من النساء المحاربات، احدى مليكاتهن هيبوليت انهزمت أمام هيراكلس، كما أن ملكة منهن ثانية اسمها بنتيسيلي قتلها اخيل لأنها مدت يد العون للطرواديين.

بروكريست، PROeRUSTE قاطع طريق كان يسلب المسافرين ويعذبهم.

جيريون، GERYON عملاق بثلاثة رؤوس وثلاثة جذوع قتله هيراكلس.

برومثيوس، PROMETHE اله النار أوجنيها ابن تيتان جابيت، تصوره التراجيديا الكلاسيكية كمبدع اول حضارة انسانية بعد أن خلق الانسان من الطمي سرق نار السماء ليبث فيه الحياة. عاقبه زوس بتقييده على القفقاس بوساطة هيفايستوس حيث كان نسر ينقر كبده، حرره هيراكلس ابن زوس الذي يجسد القوة، يقابله هرقل لدى الرومان.

في أعدادنا القادمة

■ دراسات

مناقذ إلى الشعر العراقي الحديث - القسم الأخير - بلند الحيدري

التأصيل والحداثة في الشعر العربي. د. محمود الشلبي

(الزوال) أوقاتنا المقطوعة - طراد الكبيسي

مكانه المرأة في حياة تورغنيف وأدبه - محمد يونس

يوتوبيا عصر العلم - حسين عبد

الشعر التونسي الحديث - محمد بلوزة

الرواية العربية والأفريقية - فخري صالح

كيف يكتب الروائيون - جورج واتسون - ترجمة: عباس العويني

شعر

ياسين طه حافظ

موت حسنة ذات السلاسل

وصلني خبر موت حسنة.

أشارك نسوة القرية أحزانهن.

ياسين

١

لحَسْنةَ صوتها الحلو الذي يبكي له الجارُ
لحسنة ضحكة وَجِلهْ
ونظرتها وإن كانت لأقرب أهلها، خجله.
وحسنة بنتهم عشقت:
رأت ضوءاً يكلمها وراء شجيرة التين،
وصالح مات في البستان مقتولا
تحول صوته في الليل خيط دم
تحول ضوؤه طينا. .

وظل الدم في الشمسِ،
وظل الدم فوق الخبز والقش
وما نامت على ثوب ولا سعفٍ:
تظل، الشبح الململوم تحت عباءة سوداءَ
تبكي آخر البيت
وما عادت تكلم أيها أحدِ

وكانت تخفض العينين إن مرت بها امرأة
تغطي الوجه بالحائط
وتكره أيما رجلٍ
وتفزع ساعة الظهر
تظل هناك وسط الشمس:
لحم في جحيم الله ينتظرُ،
وترجع
ذلك الركن الترابي هو الباقي من الدنيا
فصالح لايعود اليوم
كم ناء وكم خطر طريق الموت!

٢

وحسنة تجمع القيد الصدئ حدائداً في الدربِ
تلقطهن واحدة فواحدة
وتصنع حلية منها، تثنّيها أساور أو
قلائد، فهي ذاهلة عن الدنيا
تحمل كل أنملها خواتم من نحاس أو صفيح
سوف تبدلها
سواها قد أتمت ليّهُ، سوّته بالحجرِ
وحول العنق طوق من حديد ليس تظهره،
وتكشف عنه إن ذكرت محاسنها..
وتملأ كيسها «خشلا» تلوذ به
إذا سارت، اذا جلست، حمياً
لا يفارقها.
فحسنة طرفة القريه
ومبعث حزنها الماضي وما أخفت مدافنها:
وحسنة يكثر الصدأُ
عليها، يكثر الشيبُ
عليها، يكثر الضحكُ..

وجوه الموت راكدةٌ
ملثمة
تجمعت المساء عيونٌ صلبة النظرِ
تثبّت في الهواء خناجراً،
لتقول كلمتها
بأمرٍ ـ
حسنةٌ دخلت!
وقد بهتوا لهيئتها، وزعزعت الياس بهم
فقد نزعت سلاسلها وألقتها أمامهم.
«أراني اليوم ميتةً»
وكانت حسنة تختض شاحبة وناشفة
سوى نفس تقطع، غير عرقٍ بعض نبض فيه
يخمد، مثلما غبش يضيّعُ وجهَهَا عنهم،
اراني اليوم ميتةً،
وصالح لم يعد من ظلمة البستان،
وهذا ما كسبت الآن اورثه
لكل حصةٌ فيه،
خذوا هذا الذي جمّعته، اقتسموه بينكم
وغاض الصوتُ
وانكفأت.

٤

وظلوا صامتين، عيونهم كبرت
مصوبة إليها: حسنة ماتت
ولا صوتٌ

سوى امرأة وراء البيت تنشجُ
صوتها يأتي لهم رشقاً من الحجرِ.
بصمت، جثة عبرت تحاذي حائط البستان
ينوء بها رجلان منفردين -
هبت نسوة القرية
ركضن وراءها صوتاً لصوت، هِجْنَ
من بين البيوت الطين والحطب
هجرن بيوتهنّ،
أحطن بقبرها،
وبقين حتى الصبح يستنزلن ما في الكون
من حزن ومن غضبِ
وظل الآخرون هناك
أوجهم
ملثمة
عيونهمُ تثبّتُ في الهواء خناجراً بيضاً
تلامعَ في دخان التبغ..

شعر

رشيد ياسين

صورة من العالم الثالث

يقبع في إحدى الزوايا وحدهُ،
وكأسُهُ أمامَهْ،
يرشف منها صامتاً، منقطعاً
لفكره العميقْ . .
وعندما توقظه الضجةُ من تهويمِهِ
يبدو عليه الضيقْ . .
يرفع جفنيه الثقيلين قليلا،
يرمق الأوجُهَ والأشياء
من حوله بنظرة تفيض بالسآمه
وهي، على ذلك لاتخلو من الرثاء !
حتى ليبدو كأبي الهول،
وقد أطل من عليائهِ،
يرنو إلى قوافل الدهورْ
تحث في تيه الوجود خطوها الحزين!

وربما أثار في ذهنك ما قرأتهُ
عن حكماء الصينْ
في غابر الأزمان، فهو مثلهم معتصم
بصمته المأثورْ!
ماذا تُرى يدور
داخل هذا الرأس،
هذا المتحف الغامض ذي الواجهة
الكئيبة الصفراء؟
خواطر عن غربة الانسان في عالمه؟
عن نُظم الطغيان والقهر؟ . .
عن الجوع الذي يفتك بالأطفالْ
في العالم الثالث؟ . .
أم شاعرنا الصامت يستعيدْ
صورة أنثى عطرت فراشه
في أمسه البعيد؟!! . .
هيهات أن تعرف،
فالمُتحف بوابته محكمة الاقفالْ،
تنطق بالغموض والجلال!

دراسة

د. عبدالواحد لؤلؤة

جبرا ناقداً

إضاءة النص والصورة

كيف تكتب عن رجل درستَ عليه وصاحبته خمسة وثلاثين عاماً، بحلوها ومرِّها.. ولاتنحاز اليه؟

كيف تكتب عن مفكر، أديب، فنان.. نشر مظلّته الثقافية على ثلاثين عاماً، قوامها ستة وثلاثون كتاباً.. ثم تصطنع «الحياد» في مسائل الفكر والثقافة؟

«إذا اردت ان تجدني، عليك ان تلملمني في أشكال كتاباتي المختلفة.»

هذا ما قاله الرجل في واحدة من المقابلات الكثار التي انهالت عليه في السنوات الأخيرة من أصحاب الصحافة والأدب.

ومن اشكال الكتابة المختلفة بين ١٩٥٥ - ١٩٨٤ تجد سبعة كتب في النقد، منها ثلاث في النقد الفني، اثنان منها بالانكليزية. وتجد ثلاث مجموعات من الشعر الحر بمعناه الصحيح. وتجد ستة كتب من القصص والرواية، آخرها مشترك مع د. عبدالرحمن منيف. ثم تجد تسعة عشر كتاباً مترجماً، منها ست مسرحيات لشكسبير، وجميعها ذات قيمة اساسية في ثقافة المتأدب والكاتب والناقد. وثمة اكثر من كتاب بين يدي طباع وناشر؛ وثمة عدد من المقالات والمقابلات تنتظر الجمع والتبويب، فأين تبدأ «اللّملمة»؟

يبدو لي أن أسلم المقتربات الى الشاعر العربي الحديث ناقداً في أعمال جبرا تناول مجموعاته الشعرية الثلاث، لنلمس الشاعر فيه أولاً. وبعد ذلك، او الى جانب ذلك، لابد من تناول أربعة من أعماله في النقد الأدبي، لنلمس الناقد في اعمال الشاعر ثانياً. حبذا لو استطعت تناول مجموعة شعرية بالانكليزية غير منشورة، تعود الى اواسط الأربعينات. لكن هذه المجموعة تقع في هذا الباب ولا تقع، فهي الأولى لأنها تضيء لنا مفهوم الشعر لدى الرجل، وذلك اساس في تقويم الشعر في مجموعاته الثلاث المنشورة بالعربية (تموز في المدينة، بيروت ١٩٥٩؛ المدار المغلق، بيروت ١٩٦٤؛ لوعة الشمس، بغداد، ١٩٧٩ (طبعة محدودة). وهي الثانية، فلا تقع في هذا الباب، لأنها غير منشورة، ولأن الحديث عنها يحسن أن يكون بلغتها الأصل، وهذا يخرج عن حدود هذا البحث، وأرجو أن يتم في مناسبة غير هذه.

ومن بين كتب النقد السبعة، لابد من تناول اربعة مخصصة

للنقد الأدبي والفني معاً، لأن الثلاثة الأخرى تنحصر في نقد الرسم والنحت، فلا تقع في هذا المجال بالذات. وهذه الكتب الأربعة هي (الحرية والطوفان بيروت، ١٩٦٠؛ الرحلة الثامنة، بيروت، ١٩٦٧؛ النار والجوهر، بيروت، ١٩٧٥؛ ينابيع الرؤيا، بيروت ١٩٧٩). وقد بدأت هذه الكتب جميعاً تظهر في طبعة ثانية عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر ـ بيروت، ابتداءً من ١٩٧٩.

★

والكلام عن الشاعر العربي الحديث يقود الى التساؤل عن متى بدأ هذا الشعر «الحديث». وأحسب أن من غير الخطأ القول إن الشعر العربي الحديث يقصد به هذا الشعر الذي بدأ يفرض وجوده في اقطار عربية شتى في السنوات التي اعقبت الحرب العالمية الثانية. لقد كان لهذا الشعر نصيب من «الحداثة» يزيد او ينقص حسب منظار القاريء والناقد، مما لا مجال للقول فيه هنا. لكن من الضروري، كما ارى، تجنب محاولة «فلق الشعرة» كما يقال بالانكليزية، او الوقوف على رؤوس الدبابيس، على طريقة النقاش البيزنطي، لدى القول في «الحديث» و «الجديد» من الشعر العربي. إنني أرى في «الحداثة» مسألة «ثقافية» في المقام الأول، وهي «ثقافية» بمعنى محدد. ففي حدود أواسط هذا القرن، زاد اتصال الاقطار العربية، والمثقفين العرب، بدرجات متفاوتة، بالأقطار الأوربية والثقافية الغربية لأسباب معروفة. ومن هنا جاء انعكاس الثقافة الغربية، بمعناها الواسع، في ما «كتب» بعض شعراء الحداثة العرب، ولا اقول في ما «نظم» اولئك «الشعراء». ومن هنا كذلك بدأ الجدال حول ما هو «شعر» وما هو ليس بشعر. وكان «المحافظون» يقولون إنه الكلام الموزون المقفى. وراح «المحدثون» يرفعون رايات كتبوا عليها ما قاله قدامة بن جعفر في (نقد النثر) من ان الشاعر «إنما سمي شاعراً لأنه يشعر من معاني القول وإصابة الوصف بما لايشعر به غيره. واذا كان إنما يستحق اسم الشاعر بما ذكرنا، فكل منكم كان خارجاً عن هذا الوصف فليس بشاعر وإن اتى بكلام موزون مقفى». لكنني لا ارى في «الحداثة» معنى يفيد تغيير «شكل» القصيدة او التلاعب بالأوزان والقوافي. فذلك أمر يشهد به تاريخ الشعر العربي حتى قبل ان «اخترع» الاندلس «القبري الضرير» ذلك «الشكل» الذي اسموه «الموشح». ومن هنا كانت الكثرة من «الشعراء» الذين وجدوا في غياب الوزن الخليلي والقافية الموروثة مركباً سهلاً لبلوغ مرتبة الشاعر. لكن هذه الكثرة لم تصمد أمام نار الشعر اكثر مما يصمد الفراش أمام نور السراج. اما القلة من الشعراء الذين كتبوا باسلوب الشعر الحر، ترفدهم موهبة من «يشعر من معاني القول وإصابة الوصف بما لايشعر به غيره» والذين يصدرون في ما «يكتبون» من شعر عن ثقافة وسعة معرفة بآداب الغرب وفنونه وفلسفاته، هؤلاء هم الشعراء الذين أجد فيهم صفة «الحداثة» وبعضهم يقوم شعره على وزن التفعيلة وقافية سلسة غير مفتعلة. فليس في ذلك من ضير، لأن موسيقى الشعر الحديث تقوم على نظام في تسلسل الصور والافكار، قد يفيد من نظام في موسيقى لفظية غير مقحمة ولا مفروضة، ومن قافية تأتي كأنها غير مقصودة، ففي ذلك من «الفن» ما يقوى على اخفاء «الفن» على رأي «أوسكار وايلد».

★

من هذا المقتَرَب انظر الى ثلاث مجموعات من الشعر الحر على أن كاتبها شاعر عربي حديث. وعند النظر في «معاني القول وإصابة الوصف» في هذا الشعر الحديث أجد الشاعر الذي كتبها «ناقداً» الى جانب كونه «شاعراً». والشعر الحر لا ينصاع للاقتطاف، شأن الشعر التراثي، الذي يقوم المعنى فيه على وحدة البيت، في الأعم الأغلب. فقصيدة الشعر الحر «جديدة» بمعنى غير مألوف في التراث الشعري. فاضافة الى عدم اعتماد السطر من الشعر الحر على موسيقى عدد من التفعيلات نجد «الصورة» في الشعر الحديث، حراً كان أو شعراً تفعيلة لا تعتمد على السطر الواحد، الا ما جاء فيها عرضاً. والفكرة في الشعر الحديث قد تحتويها صورة، وهو الغالب وقد تقوم على اساس التقرير البلاغي المعروف، الذي يستند الى مبتدأ وخبر، او مسند ومسند اليه. ولكن الصورة في الشعر الحديث، شأن الفكرة، لا تأتي في الجيّد من هذا الشعر «مسطّحة» بل ذات طبقات من المعنى والايحاء، او «معقدة» إن شئت. ومن هنا اهمية الاستعارة في الشعر الحديث، وتفوقها على غيرها من المحسنات البلاغية المعروفة في الشعر العربي التراثي. ويوصف الشعر الحديث بصفة «الغموض» بقدر ما تكون طبقات المعنى في الفكرة متراكبة متواشجة. ولأن الجيّد من الشعر الحر يقوم على مهاد ثقافي واسع منّوع، تكون مهمة

«الغموض» أول ما يلجأ اليه القاريء الذي تعود ان يجد في الشعر «ذكرى وعاطفة» قوامها «تقطيع وأوزان» هي بضاعة بعض الشعر التراثي، برغم ملاحظات أحمد شوقي، في حديثه عن رديء الشعر.

ولكن «الغموض» شيء و «التغامض» شيء آخر، والفرق بينهما هو الفرق بين الاصالة والأدعاء. ولأن الاقتطاف من الشعر الحرّ يسيء ال بناء القصيدة الكاملة، والى فكرتها وصورتها، كان لابد من سرد قصيدة قصيرة، سهلة المتناول نسبيا، للتدليل على ما سبق من وصف الشعر الحر. هذه هي القصيدة الاولى من مجموعة المدار المغلق وهي بعنوان «البوق»:

لو كنتُ حملتُ بوقاً على فمي
وبه كهربتُ صيحتي،
لكانت مني حتى النحنحة
خدينةَ الزئير من الأسد.

ولكنني كأهل جبالنا،
مازلت أوثر صيحةً
من على الصخرة العليا،
صيحةَ الحنجرة،
على آلةٍ تباع وتشترى.

البوق هو النفاق
ينصاع لكل خديعة.

تقوم هذه القصيدة على التقابل بين «البوق» و «الحنجرة». يخبرنا أصحاب الموسيقى ان الحنجرة اكمل وادق آلة موسيقية في الوجود، لأنها «الطبيعة» ذاتها، وهي من صنع الخالق، والآلات الموسيقية جميعها من صنع المخلوق. و «المطبوع» غير «المصنوع» لأن الأول «صدق» والثاني «شبيه» والشاعر يدرك أن «البوق» يحيل «النحنحة» الى شبيه مصنوع، يشبه «زئير» الاسد، لأنها تغدو نحنحة «مكهربة». ومثل ذلك ما يقال عن «الغناء في الحمام» من باب السخرية ممن يظن في نفسه حسن الصوت، فلا يرفع عقيرته بالغناء الا اذا خلا لنفسه خلوة كاملة هي «خلوة الحمام» عند ذلك تكون «الخديعة» في ذروتها. والمقطع الأول من صورة تتنامى فتبلغ ذروتها في السطر الاخير، الذي يضخّم الصورة في تقابل البوق / الصيحة لتصبح النحنحة / الزئير. فالبوق صامت، نقيض «الصيحة» و «النحنحة» ادنى درجات الصوت وهي نقيض «الزئير» هنا تكتسب الصيحة صفة الزئير، وهذا ما يهيء للصورة اللاحقة في المقطع اللاحق، وهي صورة «مسموعة» و «مرئية» في آن معاً، لأنها تصدر «من على الصخرة العليا» والمعنى هنا يأتي بمزيج من «الصورة» و «التقرير» الذي يعبرّ عنه السطر الاول: ولكنني... أوثر. والتقرير قوام المقطع الثاني، اضافة الى الصورة: «من على الصخرة العليا.» وهذا التقرير في تقديم الفكرة يؤدي لا محالة الى المقطع الثالث، الذي يقوم بدوره على «تقرير» قوامه مبتدأ وخبر «البوق هو النفاق» والنفاق خديعة، هو نقيض الصيحة «المسموعة» لا النحنحة التي لا تكاد تسمع. والقول «البوق نفاق» ينزل بالتعبير الى عنصريه الأساسيين في لفظتين هما المبتدأ والخبر، او المسند و المسند اليه. لكن «تسّرب» الضمير «هو» قد يكون رغبة في التحديد، والأغلب أنه تسرّب من بنية الجملة الانكليزية، رغم ان العربية لاتنكر قولاً مثل «المستشار هو الذي شرب الطِّلا / فعلام الوزير تعربد؟»،،

أذكر أن أحد النقاد تمنى على الشاعر لو حذف المقطع الثالث بسطريه، إذن لأثارت القصيدة رغبة لدى القاريء في اعادة القراءة وإطالة النظر، ومحاولة الربط بين المقطعين للخروج باستنتاج يخص القاريء وثقافته. ولكني لا أرى بأساً من وجود هذا المقطع الثالث لأن المقطعين السابقين يقودان اليه حتماً. ثم، اذا لم يكن الشاعر يريد أن يكتب للقلّة من القراء ممن يستطيع ان يجهد نفسه ليجد العلاقات في ما يقرأ، فلا ضير أن يقود الفكرة الى نتيجة يريدها. وأمامنا أمثلة من شكسبير نفسه. إن نظام «الغنائية» لديه يقوم على اربعة عشر سطراً تنقسم الى ثلاث رباعيات في كل منها فكرة مستقلة أو صورة تؤدي الى الرباعية اللاحقة في فكرة أو صورة تنشأ عما سبقها، وتؤدي الى الرباعية الثالثة بنفس الطريقة. ويكون النمو العضوي في الرباعيات الثلاث سائراً باتجاه الخاتمة التي تقوم على سطرين يكملان الأربعة عشر سطراً. ويكون السطران الاخيران بمثابة النتيجة المنطقية او خلاصة الفكرة التي تقوم عليها القصيدة برمتها. وفي قصيدة «البوق» هذه أجد نفس البناء الذي اجده في «الغنائية» الشكسبيرية، فكلتاهما تؤديان الى «نتيجة» هي فكرة القصيدة التي تعبّر عنها الصور في تناميها.

وسيلة «الفكرة» في هذه القصيدة هي «الصورة» التي تنمو مع كل سطر وتتبلور حتى تكاد تلمسها بعد ان تكون قد «رأيتها» و «سمعتها» وهذا الأسلوب يذكرنا بالأسلوب «الصوري» الذي أشاعه «باوند» و «اليوت» من بعده، وبخاصة في قصائده المبكّرة التي تتسم بالقِصَر والتركيز لكنها لا تنتهي، الا في الأقل، بعبارة تقريرية تحدد «فكرة» القصيدة. ففي قصائد أربع مبكّرات من شعر «اليوت» نجد أحسن أمثلة الأسلوب «الصوري» الذي يقدم الشاعر فيه سلسلة من الصور المترابطة حيناً، المتنافرة حيناً، تؤدي بمجموعها، وليس بجزء منها، الى «فكرة» يريدها الشاعر. تلك هي قصيدة «المقدمات» التي تقوم بدور يشبه دور «المقدمات» الموسيقية في سمفونية متكاملة، تجد لحنها الرئيس متضمناً بشكل أولي من «المقدمة» الموسيقية، او في المقدمات. ومن هنا كان من الصعب الاقتطاف من قصيدة الشعر الحر، لأن السطر لا يقوم وحده بنقل الصورة او الفكرة، بل بانضمامه الى أسطر أخرى. ومن هنا كانت بعض قصائد الشعر الحر تقوم على أقل من عشرة أبيات تعارف على حدودها موروث الشعر العربي. بل أنك قد تجد في شعر «إيلوار» مثلاً سطراً او سطرين على صفحة، وتلك هي الصورة / القصيدة.

★

ليس الحديث هنا عن «الشاعر العربي الحديث» حصراً، ولا عن «الشعر الحر» قصراً. ولكن لابد من الربط بين الشاعر والناقد في هذا المقام الذي تجمعهما فيه «الحداثة». و «الحداثة» في الشعر الحديث، ومن بعده في النقد العربي الحديث، تتعامل بمفهومات الصورة، التضمين، المونتاج، المعادل الموضوعي، الاسطورة، الرمز، الالتزام القلق الوجودي، العبث، اللا معقول، وغيرها من «رايات عصرنا» التي دخلت الشعر العربي في العقود الأربعة الماضية فأكسبته صفة «الحداثة» و التعامل مع الشعر الحديث والحر منه بصورة خاصة، يقتضي التعامل مع مهاد فكري ثقافي حدوده هذه المفهومات وما يتفرع عنها. لقد وجدت مفهومات مثل الصورة والرمز والاسطورة والالتزام كذلك أسساً فكرية في تراثنا العربي نفسه، فأغنت شعرنا الحديث وخدمت النقد الحديث خدمة مزدوجة: الأولى أنها جعلت القارىء والمتأدب ينظر الى تراثنا بعيون جديدة زادت في غنى ذلك التراث. والثانية أنها جعلت النقد الحديث يصدر عن مهاد فكري له في ألأصالة جذور، فما عاد عالة على مفهومات مستوردة من الغرب. إن أية نظرة عجلى على ما نشر من شعر عربي منذ حقبة الخمسينات الى اليوم تعود بحصيلة ثرّة من الاسماء الاسطورية العربية والشرق أوسطية، مثل: بابل - تموز - عشتار - العنقاء - الحلاج - هابيل - إرم ذات العماد - وكثير غيرها، لم يكن للشعر العربي بها من عهد قبل الفترة موضوعة البحث، اوعلى الاقل، لم تكن معروفة ولا مستخدمة بهذا الشكل وعلى هذا النطاق الواسع.

من هنا كانت صفة «الغموض» واردة عند الحديث عن الشعر الحر في العربية. ففي قصيدة ثانية من المدار المغلق بعنوان «لعنة بروميثوس» قد لايتبادر الى ذهن القارىء أول مرة ان القصيدة تمجّد كفاح الجزائر ضد الاستعمار الفرنسي، ذلك الكفاح المرير من اجل الحرية، الذي انتهى بانتصار الثائر «بروميثوس» رغم أن الاله «زيوس» أمر بربطه الى جبال الأوراس وسلّط عليه صنوف العذاب في هيئة صَقر ينهش من كبده وهو مربوط بالسلاسل، وكلما وصل الصقر الى آخر نهشة في كبد برميثوس أرسل الاله زيوس كبداً جديدة لنهش جديد. ولولا اشارة سريعة الى «اوراس الى وهران» والى «مئة وثلاثين عاماً» لما توضحت إشارة رموز القصيدة، ولا كسبت اسطورتها معنى في هذا السياق الجديد. في القصيدة حوار بين «الجنرال» زيوس / الاله وبين «الصقر» وهوكناية عن وسيلة القهر والانتقام. وهو حوار يتصاعد، على طريقة «المونتاج» اي «التصاعد»: وهذا التصاعد، لأنه قائم على فساد، ما يلبث ان يسقط، على طريقة «ماطار طير وارتفع / الا كما طار وقع». ويكون وقوع الصقر هنا فاجعاً «على قدمي بروميثوس ميتاً»، ونلاحظ هنا غياب «الجنرال زفس» أي الاله زيوس في نهاية القصيدة. غير أن الشعر الحديث لا ينكشف أمام القارىء دفعة واحدة، ولا من أول قراءة في الغالب، لأن بنية القصيدة الحرة، بمهادها الثقافي، بنية متداخلة معقدة التراكيب - وهذا في الجيد من الشعر الحر، لأن غير الجيد كثير ولا يستحق النظر في الغالب. وثمة سبب آخر للغموض في الشعر الحديث هو ان اللغة فيه تبدو كأنها ترجمة من لغة اجنبية. وهذا صحيح، وسببه أن الشاعر، في شهوته للدقة في التعبير وتقديم صورة مدببة الحواف، قد يضطر الى خلق كنايات جديدة، بعيدة المتناول،

جاءت تلك الآراء واضحة الرؤية، ميسورة العبارة. فأنت تقرأ أفلاطون في الجمهورية أو في المحاورات وتفهم ما تقرأ فيلذ لك. ثم تبدأ تساورك الشكوك: هل انت حقاً تفهم ما تقرأ وتجد متعة فيه؟ ثم تبدأ تسائل نفسك: لماذا قالوا لك ان «الفلسفة» صعبة الفهم تستغلق على القاريء؟ ثم تقرأ كتاباً لأحد «الفلاسفة» المعاصرين فلا تفهم ما تقرأ. وتعجب أن يكون فيلسوف معاصر أصعب على الفهم من أفلاطون نفسه. وأحسب ان الفرق بين الاثنين يقع في باب الفرق في وضوح الرؤية. فذلك يعي ما يقول، ويقوله بكل تواضع. وهذا «دماغة ملخبطة.. سمك.. لبن، تمر هندي» حسب عبارة أحد الظرفاء في وصف «فيلسوف» معاصر يترجم عن «هيكل» و «نيتشة» ويدعي البضاعة لنفسه، لأننا لا نعرف النصوص التي يترجم عنها، ولا اللغة التي يدعيها، لذلك لا نجرؤ على مناقشته ونرضى بالقول إن الفلسفة صعبة على الافهام. ولكنك تقرأ أول صفحة من «أقنعة الحقيقة وأقنعة الخيال» فتجد المفتاح الرئيس للذهن النقدي عند جبرا: «إن مهنتي هي ان أمقت الادعاء والدجل». هذه عبارة استقاها الناقد من مفكر من بلادنا، لوقيان الشاموشاطي، الذي عاش في مدينة «شاموشاطة» في أعالي الفرات في القرن الثاني للميلاد. والناقد لا يتغاضى عن كل ما «يُحل المحبة محل البغضاء» وكل ما «يشمل حب الحق والجمال والبساطة» ثم نجد المفتاح الثاني في مقتطف من الفيلسوف المعاصر «الفرد نورث وايتهد» حيث يقول: «في المغامرة وحدها حيوية الفكر... ومما أخشاه أن يفرض على الناس نظام صلب، فتجمد... مقدرتهم على ابتكار الآراء والفكر الجديدة... الى ان ينحدر الانسان ومجتمعه الى مستوى الحشرات من الجمود.»

(الحرية والطوفان ص ١٢٣)

بين هذين القطبين تدور «النظرية النقدية» عند جبرا. وبين هذين الموقفين: مقت الادعاء والدجل والكذب والكبرياء، وموقف المغامر فكرياً، الباحث عن الجديد، الرافض للانظمة المفروضة من فوق... يقع كل ما كتب جبرا من كتابة ابداعية في الشعر والرواية، وكل ما كتب من نقد في فنون الأدب المختلفة. إن هذا النوع من التوجّه نحو الابداع، المزوّد بثقافة عميقة واسعة، تجعله يقترب من موقف «ماثيو آرنولد» في تفضيل «التقويم الحقيقي» للشعر، القائم على «كفاية من معرفة» وجد «اليوت» أنها تنتقص الشعر الرومانسي. وهذا «التقويم الحقيقي» عند «آرنولد» يقوم على تفضيل شخصي، لكنه تفضيل واعٍ، وهو كذلك عند جبرا:

حتى الآن لم أتصّد لنقد عمل ادبي الابعد اعجابي به، وإحساسي أن فيه جديداً يحتم عليّ أن أنعم النظر فيه للاستزادة من تذوقه... إنني افترض ان الشكل الفني قائم على هيكل محجوب له هندسته وتعقيده وكوامنه التي تنطلق منها دينامية الشكل... لاشك أن في كل عمل فني ناجح سراً يعجز الناقد عن فضح مغلقاته، مهما أوتي من براعة... غير أن الناقد يجب أن يبحث عن الصلات والوشائج والتصاميم الخفية في كل جزء من أجزاء العمل، وابرازها للعين، لكي تنطلق المعاني الأوسع والأعمق الحبيسة فيه، وهذا يحتم عَلى الناقد... ثقافة تؤهله لفهم المؤلّف فهماً كاملاً، يشمل ما قد يلجأ اليه المؤلف من أجزاء الأساطير، او الاشارات التاريخية اونواحي المعرفة العديدة.

والناقد - كما أراه - يجب أن يتناول العمل الفني كشيء بحدّ ذاته، له كيانه الخاص المحدود: أي أنه يجب الا يخلط بينه وبين حياة صاحبه...»

(الحرية والطوفان ص ١٣٠ - ١٣١)

هنا خلاصة النظرية النقدية عند «آرنولد» و «اليوت» وجماعة «النقد الجديد» التي ازدهرت في اميركا في العقدين الثالث والرابع من هذا القرن، والتي تعنى بالنص وبنيته دون الاهتمام بالنواحي الشخصية للفنان او بالنواحي التاريخية او الخارجة عن النص نفسه. قد يبدو هذا التوجه مألوفاً هذه الايام، ولكن نظرة الى أنواع النقد التي كانت معروفة في حدود العقد الخامس من هذا القرن توضح لنا النقد في غالب الأحيان كان «خصاماً» بدل أن يكون «نقداً». وكانت كلمة النقد كلمة تعني في غالب الاحيان البحث عن العيوب والمثالب في العمل الابداعي.

ولكن النقد كما يفهمه جبرا عملية «تقويم» واظهار قيمة. ومن هنا جاء نقده «تشجيعاً» للمواهب الجديدة و «دفعاً» للقابليات. يعلم كثير من شعراء العراق المعاصرين اليوم أين نشروا قصائدهم الأولى، وعلى من عرضوها طلباً لتوجيه ونصح. كما يعلم عشرات الرسامين والنحاتين على من عرضوا لوحاتهم ومنحوتاتهم أول عهدهم بالفن، ومن كتب عنهم موضحاً مشجعاً، ونشر أعمالهم صورة غلاف في مجلة. إن حركة الشعر الحديث في العراق قد أفادت كثيراً من صحبة جبرا ناقداً، ويعلم المقرّبون منه، ومن

عرفوا السياب عن كثب، كم أفاد السياب من توجيهات الناقد، وثمة مقاطع «من رسالة شاعر ناشيء» تبين هذا الذي أقول وتلخص النظرية النقدية عند جبرا بخصوص الشعر:

«... كم قصيدة تصحّ وتقوى لو اختصرها صاحبها من أربعين بيتاً الى اربعة... ليس ما قدمته الا خليطاً من صور واستعارات ابتدعها غيرك في مئات السنين الماضية... لن تكون شاعراً الا اذا صدرت الفاظك عن اعماق جسدك... انظر الى الحياة من جديد. إنك في عالم غير عالم الامس... اذا استطعت ان تشارك في تجديد اللغة، فانك تشارك أيضاً في تجديد الرؤية وتجديد الحياة...»

(الحرية والطوفان ص ١٣٦)

في هذه الكلمات يتحدث جبرا حديث الشاعر / الناقد. وهو يعي أن كبار الشعراء في الآداب الغربية كانوا نقاداً كذلك. ثم يستنتج في أحاديث «الأقنعة» ان «ثمة صلة حقيقية بين الابداع والنقد في آداب الغرب، لابد انها موجودة في أدبنا أيضاً. غير ان قدامى النقاد في الأدب العربي لم يكونوا من الشعراء، كما أننا لانعرف عن قدامى شعرائنا انهم خلفوا لنا نقداً... ولكن أدبنا المعاصر أخذ يتصف بهذه الظاهرة الغربية... أديبنا اليوم مضطر الى الخلق من ناحية، والى الدفاع عما يخلق من ناحية اخرى...». (الرحلة الثامنة ص ١٠١) لكن جبرا الناقد هنا لا تغيب عنه فكرة الثقافة بمعناها الواسع، وهو يعود اليها دائماً وأبداً في حديث «الاقنعة» ويرى ان «ثمة تيارات جديدة في الفكر العربي... تتلبّس لبوس اللغة العربية لتضحى بعد مدة جزءاً منا... تصب في حياتنا العقلية والنفسية.». أمل الناقد في «التجديد» و«التغيير» الذي يدعو اليه في جميع كتاباته النقدية يستمده من ثقته بالثقافة. فهو يقول: «لقد غيرّ المثقفون العرب وجه المجتمع العربي من ثلاثين سنة تغييراً يكاد يكون كلياً». لان المثقفين في رأيه «هم ينبوع الثورة في مجتمع حركي كمجتمعنا» (الرحلة الثامنة ص ١٠٦) ولكن مهمة المثقف العربي صعبة جداً في هذه الفترة الحضارية، لأن عليه أن يختصر الطريق الى «تجارب السنين الكثيرة في أعوام قليلة»

(الرحلة الثامنة ص ١٠٩)

هذا الموقف نحو ثقافة الغرب، والحاجة الى اختصار الزمن، بسبب الاهمية القصوى للثقافة لدى المبدع، جعلت الشاعر / الناقد جبرا يقضي كثيراً من أيامه ولياليه في الترجمة، من أجل نقل ما يقدر عليه الزمن من الثروة الثقافية لدى الغرب، فيضعها بين يدي المثقف العربي. فالكتب التسعة عشر التي نقلها الى العربية بين ١٩٥٥ - ١٩٧٩ لا تقتصر على الابداع الادبي وحده، بل تتعداه الى النقد والنتاج الفكري الذي يخدم النقد، وهي بالتالي ثروة للأديب العربي الذي لا يقرأ لغة اجنبية.

كل ذلك لأن الناقد يرى «أن المثقفين والمبدعين هم الطليعة التي تقود المجتمع في أمثل حالاته... لما يتميزون به من وعي لذات الامة وقواها الفكرية» (ينابيع الرؤيا، ص ٧٩) وهو يذهب أبعد من ذلك فيرى ان «أحد أهم أسباب التغيّر الاجتماعي في الفترة الأخيرة: الشعراء انفسهم، لأن ما كتبوه في ربع القرن الأخير كان عنصراً حركياً عنيفاً ساهم في تغيير الاذهان والمواقف، وبالتالي في تغيير الاوضاع» (ينابيع الرؤيا ص ٨٠) ولكن التغيير الحضاري الذي ينتظر من الشاعر والفنان بشكل عام يجب ان يبدأ بتغيير في الرؤية لدى الفنان اولاً، لينشأ عنه تطور في الابداع. وهنا تعود حركة الدائرة الى اهمية الثقافة للفنان والمبدع، فهي القوة الدافعة للتغيير، وهي بالتالي تعكس أوجه الحضارة المتغيرة. ولكن، يسأل الناقد، أين هي مصادر الثقافة في بلادنا العربية؟ ومن هم المثقفون وأين هم؟ ويكون جوابه على هذه التساؤلات جارحاً في صدقه: «النقص الثقافي في قرائنا نقص مربع. جامعاتنا ما تزال تخرّج الجهلة بالآلاف... الجامعة ما تزال مقصرّة في خلق الأدب العظيم».

(ينابيع الرؤيا، ص ٨٢)

وهذا حديث من نوع «وَقْعُ السهام ونزعهن أليم» لأني أستطيع تقديم البراهين على هذا القول بالآلاف. ولكن ليس هذا مقام الحديث عن الأمية الثقافية في جامعاتنا العربية بين المحيط والخليج، لأن لذلك من الأسباب ما يضيق به المجال. ولعل العوز الثقافي لدى قرائنا هو السبب في خلوّ الساحة العربية من روايات شامخة في قيمتها الأدبية. والقيمة الأدبية قطعاً ليست في انقلاب الرواية الى فلم سينمائي بقدرة قادر. «الرواية، كأي من الفنون الكبرى، عمل حضاري. ولعل كتاباتها، بحد ذاتها كعملية فكرية ولغوية، إشارة الى التحول الحضاري. في غياب الحضارة تغيب الرواية»

(ينابيع الرؤيا ص ٨٦)

الى جانب هذه الآراء العامة في النقد في أحاديث «الأقنعة»، *نجد مثالاً نادراً من الأحكام النقدية لا المركزة حول تسعة من الشعراء المعاصرين. وهذه الأحكام التي لا تزيد عن اربعة سطور أو خمسة، تنفذ الى جوهر الأبداع لدى هؤلاء الشعراء، وتصلح ان تكون نقطة البداية في دراسة شعرهم.*

ومما يقع في باب الأحكام النقدية مجموعة من الدراسات تناقش «فكرة» أدبية أو «مشكلة» بعينها. مثل ذلك دراسة بعنوان «الرواية والانسانية» من الحرية والطوفان ورغم أن تاريخ هذه الدراسة يعود الى ١٩٥٣ غير أن أحكامها النقدية عموماً ما تزال سليمة. «إذا قلنا إن فقير النزعة الانسانية، فاننا ندلل على فقر انتاجنا كأدب» (ص ٤٣). ونحن نفهم الادب بالدرجة الاولى على إنه شعر، لأننا «اتينا أدب الرواية متأخرين، وعلينا بعد أن نتعلم الكثير عنها» (ص ٤٥). ثم «يفسّر» الناقد كيف ارتبطت الرواية في أوربا بمفهوم «الانسانية» خلال القرنين الماضيين، مما لانجد له شبيهاً في تطور مجتمعنا العربي، ومن هنا غياب التعبير عن ذلك التطور في شكل الرواية. والحديث عن الرواية يتكرر في الرحلة الثامنة في مقالة عن «الرواية العربية والموضوع الكبير» كتب بين ١٩٦١ - ٦٦. يجد الناقد هنا بعض الأمل في ظهور الموضوع الكبير في الرواية العربية حكماً على بعض الاسماء الواعدة التي ظهرت في عقد الستينات، لعل أبرزها اسم الطيب صالح الذي «اقتحم» الميدان الادبي بشكل مفاجيء يبشر بالكثير. لكن الروائي السوداني مازال بعد عشرين سنة يقيم سمعته الادبية على عملين اوثلاثة من الاعمال المهمة، وليس هذا موضع لوم.

ومن «الموضوعات» الأدبية التي دار حولها نقد كثير في مجالات عديدة مشكلة لغة الحوار في المسرحية العربية، الناشئة أساساً، في أدبنا المعاصر. وهنا يقدم الناقد آراءه في دراسة بعنوان «مشكلة الحوار في المسرحية العربية الحديثة» ويخرج برأي أن المحكيّة العربية اقرب الى لغة الحوار لان الفصيحة اصطناع، لكن المشكلة الاخرى هي اي المحكيات العربية يجب ان تستخدم في المسرحية العربية الحديثة. ويبقى السؤال دون إجابة قاطعة، لأن الأمر يخضع لتجارب، لا إلى شروط مفروضة مسبقاً.

لعل من ابرز الدراسات النقدية التي تتناول مفهوماً محدداً، دراسة بعنوان «الشعر الحرّ والنقد الخاطيء». هنا نجد الناقد في حالة نادرة من الغضب، لكنه غضب متحضر. والسبب في ذلك ما ذهبت اليه الشاعرة الرائدة نازك الملائكة من تسمية شعر التفعيلة الذي بدأت بتطويره عام ١٩٤٧ باسم «الشعر الحرّ» والواقع أن تلك تسمية مغلوطة، أشاعتها في الأذهان أهم شاعرة رائدة، وتشعبت في تثبيت ذلك الخطأ في الاذهان بنشر كتابها قضايا الشعر المعاصر عام ١٩٦٢. يتناول جبرا ما ذهبت اليه نازك من خطأ يصعب تصور شاعرة مثلها تقع فيه، وذلك في تسمية الشعر الحرّ، قصيدة النثر.

الخ.

ويكون النقد التفسيري لدى جبرا في هذه الدراسة مدعماً بالامثلة من الشعر الاوربي والاميركي ومن الشعر العربي المعاصر، وبخاصة من شعراء لبنان الذين ازدهروا في حقبة الستينات في كتابة الشعر الحرّ.

★

وثمة بوابة كبيرة ثانية ندخل منها الى الذهن النقدي عند جبرا، صفتها هذا التوكيد الملحاح على الثقافة، ووسيلتها تفسير وأنارة ومفهومات ادبية بعينها. والملاحظ في كتابات الناقد أنه لا يضع

الحواجز بين ضروب الابداع الفني من شعر ورواية ومسرحية ورسم ونحت. كأن في ذهنه دائماً من يردد ذلك القول السائر باللغة اللاتينية Ars Longa, Vita brevis أي «الفن طويل والعمر قصير». ولكن حديثه عن ضروب الفن لا تبعث فيك الوجل، بل الأمل أن يتيسر لك الاطلاع على كل ما يتحدث عنه الناقد. وتشعر كذلك أنك في صحبة دليل يعرف الطريق الجبلي الذي يقودك فيه صعداً، لتشرف من علٍ على قمم أخرى دون ما تقف عليه من قمة.

تلمس ذلك من أول دراسة نقدية في الحرية والطوفان بعنوان «الذروة في الأدب والفن» والملاحظ أن تاريخ هذه الدراسة يتفق مع تاريخ بدايات «أقنعة الحقيقة وأقنعة الخيال» وهو العام ١٩٤٩. ومغزى ذلك أن «التنظير» و «التطبيق» في مجال النقد يجتمعان على صعيد واحد عند جبرا. قوام هذه الدراسة الأولى مفهوم «المقالة» كما ظهرت في الأدب الأوربي أول مرة عند «مونتين» الذي أطلق عليها كلمة essaie أي «محاولة» هذه «محاولة» لتفسير مفهوم الذروة في المجالات التي يحددها الكاتب، في «مقالة» هي مثال ما يجب ان تكون المقالة عليه وهي محاولة شرح وتفسير تستند الى الامثلة من الأدب: شعراً ومسرحية ورواية، كما تستند الى أمثلة من الموسيقى والرسم. مثل هذا النوع من الكتابة نادر في العربية، أوأن الأمثلة الجيدة منه نادرة، ولكنه مثال مألوف معروف في الآداب الأوربية، وبخاصة الفرنسية والانكليزية بعد قراءة هذا المقال تحسّ أنك «تعلّمت» أشياء كثيرة لم تكن تعلمها. وربما تحس برغبة في قراءة بعض تلك النصوص التي يشير الناقد الى عنواناتها ويلخصها لك. وقد تحس برغبة في البحث عن اللوحات الفنية والتماثيل، اوفي الاستماع الى نماذج الموسيقى التي يشير اليها الناقد. لوحصل هذا، والأمل أن يحصل، إذن لبلغ الناقد مناه في «إنارة» المفهوم الأدبي،

وساهم في إغناء «ثقافة» القارىء.

ومثل ذلك القول ينطبق على الموضوع الثاني الذي يعطي الكتاب عنوانه: «الحرية والطوفان». هذه دراسة عن مفهوم «الالتزام» في الأدب، الذي أشاعته في التعامل النقدي في العربية مجلة الآداب البيروتية منذ ظهورها عام ١٩٥٣. لقد «استوردت» المجلة هذا المفهوم من كتابات الفلاسفة الوجوديين في فرنسا ولا سيما جان بول سارتر والبير كامي. ولقد غدا الالتزام أشبه بعملة فضية جديدة تنزل الى السوق، يتبارى الجميع في امتلاكها واظهارها للملأ. وقد كان في التعامل بهذه العملة كثير من البريق وقليل من الحرارة ـ حرارة المعرفة. وغدا التشدق بالالتزام وسيلة لاضفاء بريق خلّب على صنوف من الكتابة الرديئة. واذ تلاشت «صيحة» الالتزام في فرنسا نفسها بحدود عام ١٩٥٠ نجدها تبعث من جديد في شرقنا الباحث عن كل فضيلة. ونلمس في هذه الدراسة نفور الناقد من فرض القوالب الجاهزة على صنوف الابداع. فهويقول لنا صراحةً: «أشد ما أكرهه هوفرض البرامج على الكتاب... علينا ان نعطي القاص فرصة القول وحريته على نطاق أوسع» (الحرية والطوفان ص ٢٢) في جميع كتابات جبرا نجد هذا التوكيد على حرية الكاتب ورفض القواعد المسبقة في النقد. وهوبهذا المعنى يشبه مفهوم «رابسود» الاغريقي الذي يستقي قواعد الابداع من النصوص التي بين يديه. فهويقول: «مقاييس الجودة ليست نهائية مسبقاً، لأنها تتكيف بموجب كل انتاج أصيل جديد... غير أننا نستطيع أن نستلخص من أحسن القصص الموضوعة حتى الآن عدداً من هذه المقاييس، أود أن أذكر أربعة منها، أرى فيها اهمية خاصة: الاستكشاف، الشخصية، نقد الحياة، الشكل.» (نفس الموضع). ثم يقدم لنا تطبيقاً عملياً لهذه القواعد من حليم بركات، صاحب الصمت والمطر. هنا نرى «المنظرّ» يسارع «لتطبيق» آرائه النقدية، فيتبلور الرأي، ونغدو في مأمن من الاحكام العامة والآراء السديمية التي نجدها في كتابة بعض «أصحاب المدارس النقدية» من المعاصرين.

في هذا الكتاب النقدي الأول ستة أبحاث من هذا النوع. فبعد البحثين السابقين نجد الدراسة الثالثة عن «الرواية الانسانية»، والرابعة بعنوان «ماهي الرومانسية» والخامسة بعنوان «السريالية» والسادسة بعنوان «الغريب»، وهي دراسة عن (كولن ولسن) وكتابه الذي أشاع فكرة الاغتراب في أواخر الخمسينات وخلال الستينات من هذا القرن العشرين. وفي هذه الدراسات جميعاً يبدأ الناقد من النص، ويعمل فيه تفسيراً وتحليلاً ومقارنة، مع كثير من الأمثلة والمقتطفات، فيكون كل بحث أشبه بمحاضرة متكاملة، مليئة بالمعلومات، ممتعة ومحفّزة في الوقت نفسه.

وفي الرحلة الثامنة نجد ثلاثة أبحاث أساسية تقع في باب إنارة المفهوم الأدبي عن طريق الوصف والتحليل والاقتطاف. أول هذه الابحاث بعنوان «المونولوغ ـ المونتاج ـ التضمين». وهذا في نظري من أهم الأبحاث التي يجب أن يفيد منها الشاعر الحديث والناقد الحديث على السواء. فهذه المفهومات الثلاثة أساسية لكل متأدب ومهتم بالشعر عموماً، والحديث منه بشكل خاص. وهنا كذلك نجد التفسير النظري يتضح بتقديم الأمثلة من شعراء عالميين وعرب كذلك. فرغم أن هذه من مفهومات النقد الأوربي، نجدها قد غدت عملة سائدة لدى النقاد المعاصرين والمهتمين بالشعر الحديث.

وثمة بحث آخر لا ينقص من أهمية كونه ترجمة عن الانكليزية بعنوان «النظرية الشعرية عند تي. أي. هيوم». هنا كذلك نجد مفهومات أساسية عن نظرية الرمز والمعادل الموضوعي؛ عن فكرة الحدس عند بيركسون؛ عن مفهوم الخيال والتصور عند كولردج والرومانسية الانكليز الذين هاجم هيوم جانبا من نظرياتهم. من سياق البحث نفهم ان نظريات هيوم كانت أحد الاسباب في نمو الحركة الصورية في الشعر، حيث نجد أمثلتها عند باوند واليوت في شعره المبكر. ومثل هذ البحث في تقديم المفهومات الجوهرية في الشعر الحديث والنقد. نجد بحثاً آخر «ماهي السريالية» والعنوان ينم عن المحتوى: دراسة دقيقة مفصلة عن ذلك المفهوم الادبي «أم تراه الصرعة الأدبية؟» الذي ازدهر في حقبة الثلاثينات من هذا القرن، مع أمثلة من نتاج أتباع المذهب في فرنسا على الأخص. وهذه الدراسة تكمل دراسة سابقة في الحرية والطوفان بعنوان «السريالية والاتجاهات الحديثة في الرسم».

في النار والجوهر ثمة أربع دراسات رائقة عن موضوعات أدبية نلمس فيها ما نتوقعه من الناقد دوماً: معرفة واسعة تشكل أرضية للآراء التي يقدمها عن موضوعه، وتناول شامل يعي الوشائج والعلاقات الداخلية في النص. «الحب معاصراً» دراسة لم يفز بها شاعر قبل نزار قباني، ولا أحسب أن غيره سيفوز بمثلها. من يستطيع اليوم أن «يتحدث» عن الحب وديمومته موضوعاً، بعد كل التفاهات التي تحيطنا من وسائل الاعلام كافة، وجميعها تتحدث عن الحب؟ لكن الناقد هنا يضطر الى الحب من منظور تاريخي:

الحب معاصراً دائماً، وخارج عن الزمن دائماً. ونزار «ينطق بلسان التجربة الأزلية . . . وبلسان النصف الثاني من القرن العشرين» وذلك ما يجعله يحقق شرط الديمومة. وفي دراسة بعنوان «ملاحظات عن الأدب والثورة الفلسطينية» يخرج الناقد بنا الى القول إن الأدب والشعر خاصة، الذي لايفرّق بين القول والفعل هو «الأدب المقاتل الذي سيبقى من أعظم ما كتب من شعر»

فالشاعر الذي يكتب من خنادق المعارك وسوح القتال غير الذي يتخيل المعارك ويسمع عنها. وهذا ما يجعل شعر المتنبي وشعر عبدالرحيم محمود، الشاعر المقاتل الفلسطيني أصدق الشعر، لا أعذبه ولا أكذبه.

وفي ينابيع الرؤيا ستة أبحاث من هذا النوع الدسم المليء بالمعلومات، يسوقها الناقد وكأنه يتحدث اليك حديثاً «بلا تكلف» ولكنه يحملك على التوقف طويلاً لترى كيف تستبد الكلمات بكبار الكتّاب أمثال دستويفسكي، بلزاك، ستندال، كوتيه، ملفل وغيرهم من عمالقة الرواية في القرن التاسع عشر. وتعود لتسائل نفسك: انىّ للكاتب المعاصر أن يعالج الرواية قبل أن يمتاح من تلك البحور، ليجنّب أداة اللوم؟

★

البوابة الثالثة التي ندخل منها الى الصرح النقدي الذي أقامه جبرا لها صفة الخصوصية اكثر من غيرها، وهي خصوصية تطبيق النظرية على مؤلف بعينه. هنا أمثلة ملموسة من الممارسة النقدية كما ارادها أصحاب «النقد الجديد». فالعمل الأدبي، او النص الشعري، هو موضع عناية الناقد دون ما يدور حول العمل أو ما يتعلق به. من أول الأمثلة هنا دراسة عميقة عن الشعر الحرّ كما نجده عند توفيق صايغ في «ثلاثون قصيدة». ففي دراسة بعنوان «في جُبّ الأسّود» يتوهج الغموض في هذا الشعر الحر الذي يقدم صوراً لم تعرفها الأعين من قبل. فما علينا الا أن نعيد تكييف أعيننا لكي ندرك هذه الصور. هذا ما يعنيه التجديد، وهذا ما يقتضيه الكشف» (الحرية والطوفان ص ٢٩) ولكن الكشف لا يتيسر الا بمساعدة ناقد عالج الشعر الحر، وعرف من ضروبه وأمثلته الكثير في ثقافة أنتجت ذلك الشعر. ومن هنا أهمية هذه الدراسة. وفي «الصخب والعنف» نجد تعريفاً بروائي اميركي من المشاهير: وليم فوكنر، الذي بلور مفهوم «تيار اللاوعي». وكانت ترجمة الناقد لهذه الرواية خدمةً كبرى للمتأدبين والنقاد وكتاب الرواية العرب ممن لاسبيل لهم لقراءة الرواية في لغتها الأصل. كما أن إنارة النص والتعريف بأسلوب صاحبه هي من الأساسيات لكل باحث جاد. وفي «بايرن والشيطانية» نلمس دراسة جادة للمذهب الرومانسي في الشعر الانكليزي من خلال دراسة الشاعر. وربما جاء ما فيها مفاجأة لمن قرأ عن عشيقات بايرن ومباذله في صحافة أدبية بعينها. وتقديم الأب الروحي للرومانسية الانكليزية «وليم بليك» يقع في نفس السياق، حيث يقدم الناقد هذا الشاعر النبوي الرؤوي مع نماذج من شعره. وتكون الدراسة النقدية بذلك تطبيقاً لآراء الشاعر وللمفهوم الرومانسي في الشعر الانكليزي في «هاملت بين العبث وضرورة الفعل» يجد الباحث تحليلاً واعياً لشخصية ربما كانت اهم الشخصيات الشكسبيرية. وهذه الدراسة ظهرت مقدمة لترجمة الناقد لهذه المسرحية التي تعد أول ترجمة معاصرة جادة لشكسبير، ظهرت عام ١٩٦٠ وما تزال الترجمة الأدق والأقرب الى شكسبير روحاً ولغة. وفي «أغنية نفسي» نقرأ دراسة متكاملة عن الشاعر الاميركي «والت وتمن» صاحب «أوراق العشب» ونجد في التحليل والأمثلة الكثيرة من شعره منفذاً للناقد أن يتحدث عن مفهوم «الشعر الحر» الذي أوجده وتمن عام ١٨٥٥ في مجموعته المذكورة.

في الرحلة الثامنة خمسة أبحاث من هذا النوع، جميعها تتناول كاتباً بعينه وتدرسه من خلال نصوصه. «الأسطورة وسيف الكلمة» دراسة في رثاء السياب تتحدث عن استخدام الاسطورة لدى السياب، وبشكل مفرط بين ١٩٥٤ - ١٩٦٠ يبين الناقد حدود فهم الاسطورة لدى السياب ومعالجته لها بشكل فتح الطريق لمن جاء بعده. «زحزحة الباب العملاق» دراسة عن اسلوب رياض نجيب الريسّ، والتجديد في اللغة الشعرية، في تساؤله القلق وفي تعبيره عن الضياع والبحث. «الشاعر الفارس عبدالرحيم محمود» تكريس لتلاحم القول والفعل لدى مثال معاصر للمتنبي. «المغمورون لهم تطلع الشمس» دراسة عن قصص توما الخوري، تحديد أسلوب فيه واقعية مدببة الحواف. والدراسة تنم عن استعداد لتشجيع المواهب الواعدة، وهو ما يسعى اليه جبرا دائماً. وفي سياق تعريف القاريء العربي بمشاهدة الأدباء الغربيين من

خلال أعمالهم نقرأ «جورج أورويل والانسان المهدد». وأورويل قد يعرفه بعض القراء العرب على أنه صاحب «مزرعة الحيوان» تلك الرواية اللاذعة من النقد السياسي ولكنه كذلك صاحب «١٩٨٤» الرواية التي شغلت المحافل الأدبية العالمية طويلاً، و «احتفلت» الجمعيات الأدبية بها في العام الماضي.

الملاحظ في الكتابين الأخيرين: النار والجوهر وينابيع الرؤيا زيادة نسبة الدراسات النقدية التطبيقية إزاء انعدام النظرية التطبيقية ازاء انعدام الدراسات النظرية في الكتاب الأول، واحتواء الكتاب الثاني على دراستين نظريتين وحسب. ففي النار والجوهر سبعة أبحاث تطبيقية وفي ينابيع الرؤيا أربعة أبحاث من هذا النوع. وقد يكون مغزى ذلك زيادة شعور الناقد بالحاجة الى مثل هذه الأبحاث لوضع النظرية موضع التطبيق. ففي الكتاب الأول من هذين دراسة مفصلة عن الجواهري تصور ثورة الشاعر على الحياة السياسية في حقبة الأربعينات بخاصة. وتستغور الدراسة لغة الجواهري وجزالة الالفاظ بما يجعله مثالاً معاصراً للمتنبي. وفي دراسة بعنوان «المغارة والبشر والله» يتابع الناقد البحث عن ميلاد جديد في فيافي الجدب كما يصوره شعر (يوسف الخال) والشعراء التموزيون. وفي دراسة بعنوان «من شباك وفيقة الى المعبد الغريق» نجد كشفاً لبعض النواحي في شعر بدر شاكر السياب في مراحله الاخيرة. وفي دراسة عن شعر ادونيس في «المسرح والمرايا» نلمس دقة في التحليل وعمقاً في فهم الرؤيا في شعر ليس من السهل تناوله. لكن الناقد يبدي صراحة في النقد وانصافاً قد لايرضى بها بعض الشعراء الذين يتوقعون من الناقد ممالأة ومجاملة. وفي دراسة بعنوان «ضغوط النار والجوهر الصلب» يقدم الناقد دراسة نادرة عن توفيق صايغ هي أكرم ما كتب في رثاء شاعر. وأحسب ان تقديم الشاعر «من الداخل» شيء نادر في النقد العربي. هذه دراسة عن شخصية الشاعر من ناقد عرفه طويلاً وصاحب انتاجه الادبي وعرفه «عن كثب» حسب العبارة الصحفية. ومن هنا أهمية الدراسة في الاقتراب من «معلقة توفيق صايغ» ومن تلك الجوهرة الصلبة الاخرى «بضعة أسئلة لاطرحها على الكركدن». أحسب ان توفيق صايغ من أدق وأعمق كتاب الشعر الحر في العربية ومن اشدهم غموضاً، بسبب من «صوفيته» الخاصة وبسبب من علمه الغزير وثقافته التي يستقطرها في ما كتب من شعر. وأستطيع تصور الاحباط الذي يصيب قاريء الشعر الجاد إذا هو لم يستطع ان يجد طريقة في تلك الغابة الاستوائية التي هي شعر توفيق صايغ، ولكن دراسة جبرا هذه تعيد الثقة الى نفس القارىء الذي يريد ولوج عالم توفيق صايغ الذي لا احسب أن شاعراً عربياً من نوعه سوف يظهر في الافق العربي في المستقبل المنظور.

وفي مجال تشجيع المواهب الواعدة التي دأب عليها الناقد، نجد دراسة بعنوان (التجربة والاستحالة السحرية في «بيوت العنكبوت») وهي مجموعة الشعر الحر للشاعرة اللبنانية «تيريز عواد». هنا يجد الناقد لغة هذا الشعر الحر منطقاً هو «ليس منطق العقلانية بل منطق الحدس المعقد الذي لا يمكن تعليله الا بارجاعه الى هذا اللاوعي البدائي الذي هو بصورة النمطية الغابرة من ميزات الشعر الحقيقي». (النار والجوهر، ص ١٧٠) وبتقديم نماذج من هذا الشعر يرى الناقد فيه «أتون التجربة الخلاقة» التي يتحدث عنها «تي. أي. هيوم» في حديثه عن سبك اللغة لدى الشاعر.

ومثل هذا التناول النقدي التطبيقي نجده في ينابيع الرؤيا، في دراسة بعنوان «هواجس النقيضين في مسرحيات غسان كنفاني» وفي دراسة ثانية عن المتنبي «التناقض والحل» وفي دراسة عن رواية «النهايات» للدكتور عبدالرحمن منيف تتناول «الحب والموت والطبيعة».

★

في مقابلة عام ١٩٧٤ قال الشاعر - الناقد - الفنان جبرا: «إن من يدرسني يجب أن يدرس تياراتي كلها معاً... متواكبة زمنياً.» واذ أتوقف هنا دون دراسة جبرا ناقداً فنياً فلأن حدود تلك الدراسة تقع خارج أعماقي». ولكنني أتساءل، ببراءة، كم منا توصل الى تذوق وفهم للفن العراقي المعاصر قبل أن يقرأ كتاب جبرا «جواد سليم ونصب الحرية»؟ أو آخر كتاب له بالانكليزية بعنوان «جذور الفن العراقي»؟ إنه محض تساؤل، لا سَبرُ أعماق.

ورحم الله امرءاً عرف قدر نفسه.

فاضل ثامر

صلاح عبد الصبور ناقداً

إشكالية المصالحة بين الثنائيات المتضادة

- ١ -

من الظواهر الثقافية الملفتة للنظر في حياتنا الثقافية العربية المعاصرة ميل عدد غير قليل من المبدعين من شعراء وقصاصين ومسرحيين وفنانين للأسهام في الكتابة النقدية واصدار البيانات الأدبية . ويعود ذلك الى جملة من العوامل منها عدم مواكبة الحركة النقدية العربية للتجارب الابداعية بشكل يمنح المبدع إحساساً بان تجربته هي قيد التقويم والرصد والملاحقة . كما أن المبدع كثيراً مايجد أن تجربته قد دفعت داخل دائرة التفسيرات والرؤى النقدية الملتبسة . لذا يجد هذا المبدع نفسه مضطراً للتصدي لسوء الفهم الذي تتعرض له اعماله الابداعيه في محاولة منه لتوضيح رؤيته الفنية والفكرية وكشف بعض الأوجه الخفية التي تتحكم في بناء عمله الأبداعي .

ونجد ان الكثير من هذه المداخلات تكتسب صفة التبشير المتحمس كما تتخذ أحياناً صيغة التنظير النقدي والجمالي . الا أننا يجب أن نعترف هنا أن بعض هؤلاء المبدعين يمارسون الكتابة النقدية في مراحل لاحقة من حياتهم الأدبية ، وبالذات بعد أن تتضح مواقفهم ورؤيتهم الأبداعية ، بهدف أشراك القارىء بهموم المبدع الثقافية وقراءاته المختلفة . وهم في حالة كهذه لايقدمون أنفسهم كنقاد ومشرعين ومنظرين ، بل كأصدقاء يتحدثون للقراء حديثاً أليفاً وخافتاً ، حديث العقل والقلب والكلمة . ومع ذلك فنحن لانعدم بين المبدعين من يطرح نفسه كناقد متخصص يدلو برأيه بين دلاء النقاد والمتخصصين وقد يعلو صوته ناقداً على صوته مبدعاً .

ولو توقفنا عند الكتابات النثرية والنقدية التي كتبها عدد من المبدعين منذ مطلع هذا القرن وفي الوقت الراهن كطه حسين والعقاد والمازني والرصافي والزهاوي ونازك الملائكة والبياتي

وأدونيس لوجدنا مصداقاً لما نقول.

ومثل هذا الأمر ينسحب الى حد كبير على سبب ظلوع شاعر عربي معاصر هو الشاعر الراحل صلاح عبد الصبور في الكتابة النثرية والنقدية، بشكل يكاد يوازي كتاباته الشعرية.

فقد كان صلاح عبد الصبور في بعض ماكتب يحاول أن يصحح الرؤية النقدية حول شعره وانقاذه من سوء الفهم والقصد. فعندما أتهم بان لغته الشعرية تنحط الى النثر والصحافة، دافع عن مبدأ استخدام لغة الحياة اليومية وطرح مجموعة من الأراء التي تلتقي ورأي اليوت حول توظيف لغة الحياة اليومية في الشعر. وعندما أتهم بأنه ينوء تحت كوابيس الحزن والقنوط، راح يدافع عن معاناة الشاعر وعذاباته الداخلية. وعندما أتهم بالأسراف في النزعة الصوفية والمتيافيزيقية، راح يؤكد على أهمية الرؤية الصوفية بالنسبة للرؤيا الشعرية الخلاقة وتماثلهما في بعض النواحي. وعندما شرع بكتابة أولى مسرحياته الشعرية، راح يتحدث عن أهمية المسرح الشعري وضرورة بعث تقاليده الأدبية، وأعاد فحص تجربة شوقي المسرحية على هذا الضوء.

الا اننا يجب أن نعترف هنا بأن صلاح عبد الصبور لم يحاول، رغم الكم النقدي والنثري الغزير الذي كتبه، أن يطرح نفسه كناقد محترف أو كمشرّع ومنظر. بل حاول أن يقدم نفسه للقارىء باعتباره كاتباً مثقفاً وقارئاً جيداً للكتب له رؤيته الشخصيته لكل مايقرأ، وهو يرغب في اشراك القارىء في متعة اكتشافاته وقراءاته. ففي أول كتاب نقدي مهم صدر للشاعر عام ١٩٦٠ (القاهرة) هو «أصوات العصر» تحدث عن هذه الألفة التي تربط بين المبدع والقارىء وتحدث عن حبه للمبدعين من الكتاب «من ذوي الأيدي الممدودة» - الذين هم «ملح الارض» ودعا القارىء الى مائدته «المتواضعة» ليعرفه «بأصدقائه» (١).

وصلاح عبد الصبور في أغلب ماكتب لم يكن سلطة أبوية طاغية أو موجهة، ولم يعتبر نفسه مشرعاً وموجهاً كما كان يفعل شاعر مثل العقاد أو قاص مثل طه حسين. بل كان يقدم خبرته بشيء كبير من التواضع والالفة بحيث ينجح في الاستحواذ على قلب القارىء وعقله، بلغه شخصية أليفة تجعل منه ناثراً ومقالياً من طراز رفيع.

ورغم أننا نمتلك أنطباعاً (٢) بأن صلاح عبد الصبور كان في حياته يقتدي بشخصية ت. س. اليوت الادبية اذْ كتب أليوت



صلاح عبد الصبور

الشعر والنقد والدراما الشعرية، ففعل صلاح عبد الصبور مثلما فعل اليوت الا أننا نعتقد بأن شاعرنا عندما كتب النثر والنقد والمقالة، لم يحاول أن يطرح نفسه كناقد متخصص عالمي الصوت، له تصوره النقدي الخاص للثقافة والأدب مثلما فعل اليوت، بل كان جل طموحه أن يستحوذ وعلى اهتمام قارئه ويحدثه حديث الندللند. ولذا فهو في أغلب ماكتب كان يمارس دور المقالي لا الناقد. لذا فأن البحث عن جماليات الكتابة النقدية عند صلاح عبد الصبور يجب أن يتجه نحو الكشف عن جماليات وأسرار المقالة الأدبية كنوع أدبي له سماته الفنية والتعبيريه الخاصة، ومثل هذا التفريق، بين الناقد والمقالي ضروري في هذه الحالة. فكاتب المقالة لاينوي أن يقدم لنا بحثاً منهجياً يلتزم بقواعد نقدية محدودة كما لايدعي لنفسه صفة المشرع والموجه والمنظر، وهو لاينوي تقديم مجموعة من الطروحات والمفاهيم والتحليلات النقدية المتكاملة التي تمتلك حياتها الخاصة، والتي لاتقبل الاستئناف والمراجعة، بل أن كل همه (المقالي) أن يتحدث حديثاً مهموساً بلغة شخصية أليفة الى قارىء معين، وهو ينظر الى نصه المقالي كقيمة نهائية بحد ذاته، وهو نص غير قابل للاختزال والتجريد، كما يمكن له أن يفقد قيمته رغم كل المتغيرات الأجتماعية والثقافية والسياسية التي قد تعرض الكتابات النقدية الأخرى الى الأهتزاز أو التبدل. وهو (المقالي) ينزل نصه المقالي بمنزلة النص الانشائي الابداعي، الذي يمتلك كامل مقوماته الجمالية والاسلوبية والتعبيرية داخل حدود مملكته.

فصلاح عبد الصبور عندما يتحدث عن واحد من المفكرين أو المبدعين، لايصطنع لهجة العالم المتخصص والناقد المحترف

السلبي يتمكز على المصطلحات النقدية المعقدة ولا يستعير صراحة الباحث الأكاديمي في موضوعيته وجديته، أنه بكل بساطة يلتقط زاوية صغيرة للغاية، قد تكون عرضية في حياة الكاتب أو تجربته ويقدمها عبر منظوره الشخصي فتبدو كتجربة شخصية لكاتبنا نفسه. انه لايجسد لنا فيما يكتب القيمة الموضوعية المجردة للنص الابداعي لكاتب ما، بل ردود أفعاله واستجاباته الشخصية تجاه هذا النص. لذا فان شخصية شاعرنا تبدو لنا حاضرة في كل ماتكتب: حاضرة بالتقاطاتها الذكية، وحاضرة بتواصلها مع القارىء، وأخيراً فهي حاضرة عبر ضمير المتكلم الذي يجري به الشاعر أغلب كتاباته النثرية فعندما يحدثنا عن انطون تشيخوف يقول «وفي هذا المقال ساعرفك بصديقي انطون بافلوفتش تشيكوف، أو بالأحرى ساعرفك بأنطوان بافلوفتش تشيكوف، الذي انا صديقه. وهو أعز حصاة الي.. من ملح هذه الارض.» [٣] وهو عندما يتحدث عن همنغواي، فانما يتحدث عن شجاعة هذا الروائي ونبله وهو يفتتح مقالته بطريقة تشد القارىء وتثير اعجابه:

«حين مات تشيكوف قال جوركي في رثائه:

لقد مات أشرف من كتب..

ومن حق همنغواي، وقد مات أن نقول مات أشجع من كتب»

بعد أن يتحدث لنا عن شجاعة همنغواي بالحياة وخوضه ثلاث حروب وتعرضه الى الموت اكثر من مرة يختتم مقالته بأسى، وكأنه يتذكر خالد ابن الوليد الذي حزن لأنه مات في فراشه ولم يمت في ساحة المعركة ويومي الى مصير بطل «لمن تقرع الأجراس» فيقول «ويموت جوردن على أرض أسبانيا، ميته شجاعة.. الميتة التي بحث عنها همنغواي في ثلاث حروب، ووجدها في غرفة نومه» [٤].

وعندما يتحدث عن الشاعر الانكليزي اللورد بايرون فأنما يلتقط زاوية صغيرة وشخصية وقد لايعير لها الباحثون اهتماماً. فهو يشير الى كتاب طريف يتناول بلغة الأرقام نفقات بايرون المالية على حياته الخاصة والديون التي كان غارقاً فيها [٥]

ان أسلوب صلاح عبد الصبور النثري والنقدي يجعله قريباً من روح الكاتب المقالي في أغلب ماكتب من خواطر وانطباعات ومقالات، وهو وأن حاول أن يتلبس لبوس الناقد فيظل قريباً من الحس المقالي ومن النقد الذوقي التأثري الذي لايبحث دائماً عن الانساق الثابتة والقوانين الموضوعية القريبة من صرامة قوانين العلم. لقد ظل صلاح عبد الصبور بعيداً عن تبني مناهج النقد المعيارية المتكاملة وقريباً من منهج شخصي وصفي وذوقي واضح المعالم.

ومما يؤكد قولنا نفور الشاعر من النزعة الأكاديمية في البحث وأهماله محاولة التوثيق والأسناد وبيان الحيثيات المؤدية الى الكثير من الأحكام النقدية التي يطلقها. كما أن كتاباته تكاد تخلو خلواً مطلقاً من الأشارة الى المصادر والمراجع والموضوعات التي يتحدث عنها، حتى ليجهل القارىء أحياناً فيما اذا كان الكاتب يتحدث عن نص مترجم او مكتوب باللغة الأجنبية بحيث يشكل ذلك مأزقاً لعموم القراء العاديين الذين يجهلون التفاصيل الأولية الخاصة باسم الكتاب والمؤلف وتاريخ ومكان النشر، لذا يكون من المفيد أن يسد ناشرو كتبه مستقبلاً هذا النقص بأضافة هوامش توثيقية تشير الى هذه المصادر وتبقى بعض التواريخ والأحداث والقضايا المطروحة قيد المناقشة.

وهكذا يمكن أن نقول بأن هم صلاح عبد الصبور كمقالي وكناقد هو أن يقدم انطباعاته الشخصية وردود أفعاله أزاء النصوص الأدبية وهو شأنه شأن الناقد الأنطباعي «متمسك بلذة القراءة والمتعة الجمالية» [٦] وكأنه يريد أن يؤكد مع أناتول فرانس «أن اللذة التي يعطيها الأثر هي المقياس الوحيد لقيمته» [٧].

-٢-

بعد آن يعرض في «قراءة جديدة لشعرنا القديم». ١٩٦٨ لأهم النظريات حول جدوى الشعر ووظيفته، يرفض الموقفين المتطرفين المتضادين: موقف افلاطون الذي طرد الشعراء من جمهوريته الفاضلة لانه لايرى جدوى في الشعر، وموقف أولئك الذين يقولون أن الشعر هو سر الحياة وجوهرها» يدعو الى موقف توفيقي «وسطى» فيقول:

لنتوسط نحن في القول، فنزعم أن الشعر هو فن اكتشاف الجانب الجمالي والوجداني من الحياة والتعبير عنه بالكلمات الموسقة» [٨]

هذه النغمة: «التوسط» التي تتكرر وتطل على اكثر من مستوى وبتعابير متباينة، تصلح أن تكون مفتاحاً مهماً لفهم رؤيا صلاح عبد الصبور النقدية. فهو يحاول دائماً تجنب الوقوف في أحد درفي

أيه ثنائية متضادة، بل يحاول أن يجري مصالحة بين هذه الثنائيات المتضادة ليخرج منها بموقف فيه الشيء الكثير من التزاوج والتوفيق والتوسط.

ويمكن الزعم هنا أن سيرورة الفكر النقدي لدى صلاح عبد الصبور هي سيرورة المصالحة بين الثنائيات المتضادة: التراث والمعاصرة، الماضي والحاضر، القيم المادية والقيم الروحيه، الذاتي والموضوعي، العقل والعاطفة الشكل والمضمون، الألهام والصنعة، الشرق والغرب، وما الى ذلك من ثنائيات متضادة تحفل بها الحياة والثقافة... كما يمكن القول هنا أن سيرة حياة الشاعر الناقد نفسه أنها هي صورة أخرى «للتوسط» في المواقف السياسية والفكرية، وأن كانت كفة الموازنة قد تميل في بعض الاحيان الى جانب احد طرفي الثنائية المتضادة. فقد بدأ حياته الشخصية منحازاً الى موقف الفكر اليساري ومؤمناً بأفكار المادية الجدلية الشخصية الا أنه سرعان ماحاول أن يبحث عن موقف وسطي، فأضاف الى كفة الميزان الأخرى شيئاً من أفكار الوجودية والصوفية والعصرانية ليحقق موقفاً توفيقياً وسطياً بين اليسار واليمين بين شخصية المثقف التقدمي الملتزم وشخصية المثقف اللبرالي.

ولقد أنتبه عدد من الباحثين والنقاد الى بعض مظاهر هذا الموقف «الوسطي» في فكر صلاح عبد الصبور النقدي. فالدكتورة نبيلة ابراهيم تشير الى تجسد هذا الهم بالنسبة للأدب العربي فتقول «لقد كانت مشكلة التوفيق بين الأدب او الفكر العالمي والأدب أو الفكر العربي هي الشغل الشاغل لصلاح عبد الصبور»[9] ويذهب باحث آخر الى الاعتقاد بأن صلاح عبد الصبور في دراسته للشخصية المصرية انما «يثبت بهذا سمة رئيسية من السمات الأساسية للشخصية المصرية، الا وهي سمة الاعتدال ومانتج عنها من رغبة التوفيق والتوسط»[10]، ويلاحظ هذا الباحث أن صلاح عبد الصبور قد انتبه الى المتضادات وقام بعمل الموازنات، بل مال الى التوفيق كثيراً، ولم يغادره حس الاتزان»[11].

ويخيل لنا أن هذا الموقف «الوسطي» لم يتبلور لدى صلاح عبد الصبور الا بعد أن راح يبتعد تدريجياً عن موقف المثقف اليساري الملتزم ولم يتبلور الا أواسط الستينات. فكتابه النقدي الأول «أصوات العصر» الصادر عام ١٩٦٠ لم يحمل مثل هذا الهم بوضوح، ولهذا فلم يتخذ هذا الهم إطاراً عاماً لموقفه النقدي الا عبر موضوعات كتابه النقدي «حتى نقهر الموت» الصادر عام ١٩٦٦. فلقد عكس كتابه هذا هم التوسط بين قيم الماضي والحاضر، بين قيم الموروث والمعاصرة، بين أدبنا والأدب العالمي، بين ماهو روحي وماهو مادي. ولأول مرة سنجد بدء تبلور موقفه من الموروث، هذا الموقف الذي عكس أحد جوانب تأثير اليوت على موقفه النقدي ورؤيته الشعرية ولذا يجدر بنا أن نتوقف قليلاً أمام الموقف الاليوتي ازاء الموروث، هذا الموقف الذي تبلور أساساً في دراسة اليوت المشهورة «الموروث والموهبة الفردية» وفي كتابه «وراء آلهة غريبة».

يؤكد اليوت في دراسته عن «الموروث والموهبة الفردية» أن التراث لاينحصر ضمن اطار التراث القومي الخاص بأمة من الأمم او بلغة محددة، بل يرتبط بالعناصر الحية والفاعلة بكامل التراث الانساني. وهو يرى أن من حق المبدع أن يفيد ويستعير ويضمن مايشاء من هذا التراث بعد فحصه فحصاً دقيقاً بل هو يذهب الى القول بأن عبقرية أي مبدع أو شاعر لا تتحقق الا عبر مواصلة هذا الموروث والأفادة منه: «ليس من شاعر، ولافنان في أي مجال يستطيع بمفرده إيصال معناه كاملاً. فمغزاه وتقديره هو تقدير علاقته مع الموتى من الشعر والفنانين»[12]. كما يرى اليوت ان هناك علاقة تكامل بين الحاضر والماضي الحي على حد تعبير ماثيسن ويعتقد أن من الضروري للشاعر أن يكون على وعي لا بما هو ميت، بل بما هو حي، ولذا فهو بطبيعة الحال يعتقد أيضاً أن من علاقات الشاعر الناجح الا أن يختزن الموروث الذي ظل من قبله معطلاً فحسب، بل أن يعيد جدل اكبر عدد ممكن من طاقات الموروث المفككة[13].

ويحذر اليوت في كتابه «وراء آلهة غريبة» الصادر عام ١٩٣٤ من مغبة بعض المخاطر التي تواجه فهمنا للموروث فيقول:

«اننا نواجه دائماً خطر التمسك بموروث قديم، أو محاولة اعادة تأسيس موروث آخر، والخلط بين ماهو حيوي وماهو غير اساسي، بين ماهو حقيقي وماهو عاطفي. أما الخطر الثاني فهو أن نقرن الموروث بما هو ثابت، أن نظن انه شيء معادي لكل تغيير، ان نسعى للعودة الى وضع سابق معين نتصور أن بمقدوره البقاء بشكل أزلي، بدل محاولة استثارة الحياة التي أنتجت ذلك الوضع في

حينه .

فليس امتيازاً لنا أن ننغمس في اتخاذ موقف عاطفي تجاه الماضي ، لأنه يوجد ، على الدوام ، حتى في أفضل موروث حي خليط مما هو جيد ومما هو رديء ، ومما يستحق الكثير من النقد . ومن ناحية أخرى فالموروث ليس هو قضية شعور فقط ، كما أننا لا يمكن أن نتمسك بعناد ببضعة مفاهيم جامدة ، لأن أي معتقد يصلح لزمن معين قد يكون هوىً ضاراً في زمن آخر ، وقد نستثني من ذلك اذا كان هذا المعتقد هو أحد تلك المعتقدات الأساسية القليلة . كما أننا يجب ان لانتمسك بالموروثات كسبيل لتأكيد تفوقنا على الشعوب الأقل حظاً . ان ما نستطيع أن نفعله ، ونحن نتذكر أن أي موروث دون عبقرية هو أمر لاقيمة له ، هو ان نستخدم عقولنا لاكتشاف الحياة الفضلى لنا ، لاكتجريد سياسي ، ولكن باعتبارنا شعباً محدداً في وضع محدد . ان مايستحق الاحتفاظ به من الماضي ، ومايجب أن يرفض ، وماهي الأوضاع التي يمكن أن تقود الى ذلك في حدود طاقتنا ، هي أمور ستساعد على تعزيز المجتمع الذي ننشد.(١٤)

ويدعو اليوت الى بلورة تصور سليم تجاه الموروث والتأكيد على اننا «لايمكن تسلمه تسلم التركة الموروثة» وهي نغمة تتكرر كثيراً في كتابات صلاح عبد الصبور . اذ يقول اليوت في موطن آخر من «الموروث والموهبة الفردية .» .

«لكن اذا كان الشكل الوحيد للموروث ، أي توريث السالف للخالف يعني اتباع طرق الجيل السابق لنا مباشرة في سبل نجاحه بولاء أعمى أو بانقياد وجل ، فمن الحق قطعاً أن ننفر الناس عن الموروث ، فكثيراً مارأينا هذه المسايل الضحضاحة [illegible] في الرمال . والجدة أياً كانت خيرٌ من المكرر المعاد . غير ان الموروث ذو دلالة وقيمة أوسع من ذلك بكثير ، اذ لايمكن تسلمه تسلم التركة الموروثة ، وأن شئت أن تحصل عليه كلفك جهداً وعناءً ، وهو في المقام الأول يتطلب الحس التاريخي .»(١٥)

لقد التقط صلاح عبد الصبور النغمة الأليوتية وحاول تطبيقها على الموروث العربي وعلاقته بثقافتنا المعاصرة من جهة ، وبالثقافة الانسانية من جهة أخرى وكما سبق أن أشرنا فأن كتابه النقدي «حتى نقهر الموت» أشر نضج هذه النغمة التي راحت تعلو في كتابات النثرية اللاحقة . ففي «التقديم» الذي أفتتح به كتابه المذكور أشار صراحة الى الأوجه المختلفة لهذه المشكلة : «فالمشكلتان اللتان يجب أن نواجههما اذن هما موقفنا من تاريخنا وآباتنا من ناحية ، وموقفنا من العالم المتقدم من ناحية أخرى ، فاذا نقلنا الأمر الى صعيد الأدب والفن ، كنا مطالبين بأن نحدد بوضوح جريء وجهير موقفنا من تراثنا الأدبي والفني من ناحية ، وموقفنا من الثقافة الادبية من ناحية أخرى . ولكي يكون للعرب الجدد فن عظيم وأدب عظيم ، ، يخلد ويخلدهم ، ينبغي أن نحل هذه المعادلة الصعبة حلاً موفقاً .»(١٦)

ويمكن أن نلاحظ هنا أن صلاح عبد الصبور أنما يحمل هذا الهم الذي واجه المثقفين والمفكرين العرب منذ بداية عصر النهضة والأحياء عندما بدأت حضارتنا تصطدم بثقافة الغرب وقيمه . وصلاح عبد الصبور يرفض هنا الموقفين المتضادين : الموقف السلفي الداعي الى التمسك بالماضي وبالموروث بجمود ، والموقف «التغريبي» المنبهر بحضارة الغرب والداعي لقطع الجذور مع الماضي . وهو يتوصل الى موقف «وسطي» توفيقي أو يرى أن «سر ازمتنا الحضارية المعاصرة اننا لم ندرك بعد أننا نعيش منذ أوائل القرن التاسع عشر في فترة ميلاد جديد . وليس استشراء بعض النزعات السلفية والمحافظة الآنتيجة لغياب هذه الحقيقة(١٧) ويعلن أن الميلاد الجديد يحتاج لانسان متطور «وفي ميلادنا الجديد كانت لنا خصائص موروثة علينا أن نتمسك ببعضها وأن نحاول ان نطرح عنا بعضها الآخر ، ونكتسب بدلاً عنها خصائص جديدة(١٨) ثم يتوصل الى حكم راح يتكرر كثيراً في كتاباته التالية : «نحن أمة تحمل تاريخاً على ظهرها وقد يصبح ذلك التاريخ عبئاً ثقيلاً ، لو لم ندرك أنه كحاضر قد مضى وأنقضى ، ولم تعد له قدرة على الحياة في الزمن ، بعد أن أصبح خارجه ، الا اذا انظرنا فيه نظرة جديدة .(١٩)

وبعد أن يستعرض صلاح عبد الصبور مخاضات حركة الأحياء والنهضة ويشير الى أنه قد حدثت في تأريخنا المعاصر تسوية فكرية بين السرالدين الاصيلين، رافد المكان الذي يتمثل في موقعنا الجغرافي وتاريخنا الحضاري، ومقومات شخصيتنا القومية، ورافد الزمان الذي يتمثل في هذه الحقبة من تاريخ العالم المعاصر، بحضارتها وفلسفتها وتقدمها العلمي والتكنولوجي.» (٢٠)

ثم يعلن عبد الصبور عن عزمه على «تتبع فنوننا فناً فناً» لمعرفة فيما إذا استطاع أدبنا وفننا أن يقيم هذه التسوية ؟

ولا يمكن الاقتناع كلياً بأن هذا الكتاب يركن كلياً الى هذه الموضوعة الفكرية والنقدية، فهو لا يمتلك خطة تأليفية موحدة ومنهجاً متكاملاً، بل هو لا يعدو أن يكون مجموعة من المقالات التي نشرت - كما يبدو - خلال النصف الأول من الستينات، وأعاد الكاتب جمعها ونشرها بعد أن نضج لديه هذا الخيط النقدي الجديد فبعض المقالات لا تطرح المشكلة البتة، بعضها الآخر يمسه مساً عابراً أن قسماً لا بأس به منها يحاول أن يتوقف بجرأة أمام جوانبها المختلفة وخاصة فيما يتعلق بمختلف جوانب التجربة الأبداعية في مجالات الشعر والمسرح والقصة.

ففي «وجهة نظر في التراث: عبء أم قوة دافعة» يعود الكاتب لتحديد موقفه ازاء موروثنا الأدبي «تحمل بعض الأمم تراثها الأدبي كعبء على ظهرها يحني استقامة ويثقل خطو السائرين ويهدد الحركة، ويشدها الى الوراء اذا خطت خطوة الى الأمام، بينما تحمل بعض الأمم تراثها قوة ذاتية في البدن وحرارة دافعة الى الانطلاق الى آفاق جديدة» (٢١) ثم يدعو الى اعادة النظر في موروثنا على ضوء حاجات العصر ويشير الى الاسس التي ينبغي اتباعها في غربلة تراثنا، ويختتم مقالته بالدعوة للحذر في تناول التراث «نريد أن يكون التراث قوة وحياة، لا عبئاً على الظهر، وأن لا يظهر منه الا كل منتخل وفير القيمة.» (٢٢)

وعاد الكاتب لمناقشة الموقف من الموروث في مقالة أخرى «متحف الشعر العربي» التي تحدث فيها عن الجزء الأول من «ديوان الشعر العربي» الذي جمعه علي أحمد سعيد (أدونيس) عام ١٩٦٤ فأشار الى أن «التراث هو جذور الفنان الممتدة في الارض، والفنان الذي لا يعرف تراثه يقف معلقاً بين الأرض والسماء. (٢٣)

ثم دعا الى أن نعود عودة متبصرة للموروث: «كان ينبغي أذن أن تتم العودة الى تراثنا عودة متبصرة مستيقظه، وأن يلتقي هذا التراث في نفوسنا مع الحضارة المعاصرة، ويدمجا معاً، وتتم باندماجها مزاوجة ذوقية فنية، يخرج من ثوبها الشاعر المعاصر، كما خرجت حياتنا المعاصرة في مظاهرها الاجتماعية والاقتصادية والسياسية من هذا الزواج التاريخي بين وراثاتنا وتقاليدنا وبين حضارة العلم المعاصر.» (٢٤)

ويطرح صلاح عبد الصبور قضية التوفيق بين الثنائيات المتضادة مرة أخرى عندما يتحدث في «الظاهر والباطن - من يحيى حقي الى مصطفى محمود» عن كيفية مواجهة الموقفين العلمي والروحي عبر ثنائيات متنوعة: التجربة والحدس أو العقل والقلب، الشريعة والحقيقة أو الظاهر والباطن. ويرى الكاتب أن مشكلة الخلاف بين العلم البشري والعلم اللدني قد انعكست بصورة مهوشة في شرقنا العربي في مطلع هذا القرن، حين طمح شرقنا العربي الى تجديد حياته وتنظيمها وصبغها بالصبغة الحضارية الاوربية. ويرى أن العلم الحديث لم يقض على الحيرة التي واجهت المثقفين (٢٦) وبعد مناقشة رواية يحيى حقي «قنديل أم هاشم» ورواية «الافيون» لمصطفى محمود يدعو الكاتب كما دعا يحيى حقي ومصطفى محمود الى التصالح بين العالمين «ليس العلم بدون روحانية الا خطيئة كبرى» (٢٨)

وأما الروحانية بدون علم فهي انحدار نفسي في مهاوي الجنون» (٢٩)

ويبدو لنا صلاح عبد الصبور وهو يستخلص ما يريد أن يقوله مصطفى محمود، وكأنه يعبر عن اجتهاده الشخصي ازاء الصراع بين العلم والحدس وضرورة المصالحة بينهما «ولكل من الأداتين: العلم والحدس، مجاله وحقله. فليقنع العلم بالتجارب الجزئية والقوانين التي تفسر ظاهر الكون ولينفرد والحدس بعالم الأحاسيس الكبرى.. العالم الذي يزدهر فيه الدين والفن، وليكن الأيمان طريقاً فردياً لا يسعى به مجتازه الى ذهب الأرض، ولكن يسعى به الى بث الطمأنينة في نفسه وفي نفوس من حوله.» (٣٠)

ونجد هذا المنحى للبحث عن موقف وسطي توفيقي بين القيم الروحية والمادية في دراسته لبعض عوالم نجيب محفوظ في مجموعته القصصية «في دنيا الله». بل هو راح ينقب عن مظاهر التوسط والمصالحة بين الثنائيات الضدية في تجارب ادباء العالم أيضاً. فهو عندما يتحدث عن لوركا يرصد بشكل خاص ذلك التفاعل بين العناصر الموروثة والمعاصرة في تجربته الشعرية فيقول:

حينه.

فليس امتيازاً لنا أن ننغمس في اتخاذ موقف عاطفي تجاه الماضي، لأنه يوجد، على الدوام، حتى في أفضل موروث حي خليط مما هو جيد ومما هو رديء، ومما يستحق الكثير من النقد. ومن ناحية أخرى فالموروث ليس هو قضية شعور فقط، كما أننا لا يمكن أن نتمسك بعناد ببضعة مفاهيم جامدة، لأن أي معتقد يصلح لزمن معين قد يكون هوى ضاراً في زمن آخر، وقد نستثني من ذلك اذا كان هذا المعتقد هو أحد تلك المعتقدات الأساسية القليلة. كما أننا يجب أن لانتمسك بالموروثات كسبيل لتأكيد تفوقنا على الشعوب الأقل حظاً. ان ما نستطيع أن نفعله، ونحن نتذكر أن أي موروث دون عبقرية هو أمر لاقيمة له، هو ان نستخدم عقولنا لاكتشاف الحياة الفضلى لنا، لاكتجريد سياسي، ولكن باعتبارنا شعباً محدداً في وضع محدد. ان مايستحق الاحتفاظ به من الماضي، ومايجب أن يرفض، وماهي الأوضاع التي يمكن أن تقود الى ذلك في حدود طاقتنا، هي أمور ستساعد على تعزيز المجتمع الذي ننشد. (١٤)

ويدعو اليوت الى بلورة تصور سليم تجاه الموروث والتأكيد على اننا «لايمكن تسلمه تسلم التركة الموروثة» وهي نغمة تتكرر كثيراً في كتابات صلاح عبد الصبور. اذ يقول اليوت في موطن آخر من «الموروث والموهبة الفردية.».

«ولكن اذا كان الشكل الوحيد للموروث، أي توريث السالف للخالف يعني اتباع طرق الجيل السابق لنا مباشرة في سبل نجاحه بولاء أعمى أو بالتقليد وجل، فمن الحق قطعاً أن ننفر الناس عن الموروث، فكثيراً مارأينا هذه المسايل الضحضاحة تضيع في الرمال. والجدة أياً كانت خير من المكرر المعاد. غير ان الموروث ذو دلالة وقيمة أوسع من ذلك بكثير، اذ لايمكن تسلمه تسلم التركة الموروثة، وأن شئت أن تحصل عليه كلفك جهداً وعناءً، وهو في المقام الأول يتطلب الحس التاريخي.» (١٥)

لقد التقط صلاح عبد الصبور النغمة الأليوتيه وحاول تطبيقها على الموروث العربي وعلاقته بثقافتنا المعاصرة من جهة، وبالثقافة الانسانية من جهة أخرى وكما سبق أن أشرنا فأن كتابه النقدي «حتى نقهر الموت» أشر نضج هذه النغمة التي راحت تعلو في كتابات النثرية اللاحقة. ففي «التقديم» الذي أفتتح به كتابه المذكور أشار صراحة الى الأوجه المختلفة لهذه المشكلة: «فالمشكلتان اللتان يجب أن نواجههما اذن هما موقفنا من تاريخنا وآباتنا من ناحية، وموقفنا من العالم المتقدم من ناحية أخرى، فاذا نقلنا الأمر الى صعيد الأدب والفن، كنا مطالبين بأن نحدد بوضوح جرىء وجهير موقفنا من تراثنا الأدبي والفني من ناحية، وموقفنا من الثقافة الادبية من ناحية أخرى. ولكي يكون للعرب الجدد فن عظيم وأدب عظيم، يخلد ويخلدهم، ينبغي أن نحل هذه المعادلة الصعبة حلاً موفقاً.» (١٦)

ويمكن أن نلاحظ هنا أن صلاح عبد الصبور أنها يحمل هذا الهم الذي واجه المثقفين والمفكرين العرب منذ بداية عصر النهضة والأحياء عندما بدأت حضارتنا تصطدم بثقافة الغرب وقيمه. وصلاح عبد الصبور يرفض هنا الموقفين المتضادين: الموقف السلفي الداعي الى التمسك بالماضي وبالموروث بجمود، والموقف «التغريبي» المنبهر بحضارة الغرب والداعي لقطع الجذور مع الماضي. وهو يتوصل الى موقف «وسطي» توفيقي أو يرى أن «سر ازمتنا الحضارية المعاصرة اننا لم ندرك بعد أننا نعيش منذ أوائل القرن التاسع عشر في فترة ميلاد جديد. وليس استشراء بعض النزعات السلفية والمحافظة الآنتيجة لغياب هذه الحقيقة (١٧) ويعلن أن الميلاد الجديد يحتاج لانسان متطور «وفي ميلادنا الجديد كانت لنا خصائص موروثة علينا أن نتمسك ببعضها وأن نحاول ان نطرح عنا بعضها الآخر، ونكتسب بدلاً عنها خصائص جديدة (١٨) ثم يتوصل الى حكم راح يتكرر كثيراً في كتاباته التالية: «نحن أمة تحمل تاريخاً على ظهرها وقد يصبح ذلك التاريخ عبئاً ثقيلاً، لو لم ندرك أنه كحاضر قد مضى وأنقضى، ولم تعد له قدرة على الحياة في الزمن، بعد أن أصبح خارجه، الا اذا انظرنا فيه نظرة جديدة. (١٩)

وبعد أن يستعرض صلاح عبد الصبور مخاضات حركة الأحياء والنهضة ويشير الى أنه قد حدثت في تأريخنا المعاصر تسوية فكرية بين الـرافـدين الاصيلين، رافـد المكـان الـذي يتمثـل في موقعنـا الجغـرافي وتـاريخنا الحضاري، ومقومات شخصيتنا القومية، ورافد الـزمـان الـذي يتمثل في هذه الحقبـة من تاريخ العالم المعاصر، بحضارتها وفلسفتها وتقدمها العلمي والتكنولوجي.»[٢٠]

ثم يعلن عبد الصبور عن عزمه على «تتبع فنوننا فناً فناً» لمعرفة فيما إذا استطاع أدبنا وفننا أن يقيم هذه التسوية ؟

ولايمكن الاقتناع كلياً بأن هذا الكتاب يركن كلياً الى هذه الموضوعة الفكرية والنقدية، فهو لايمتلك خطة تأليفية موحدة ومنهجاً متآلفاً، بل هو لا يعدو أن يكون مجموعة من المقالات التي نشرت - كما يبدو - خلال النصف الأول من الستينات، وأعاد الكاتب جمعها ونشرها بعد أن نضج لديه هذا الخيط النقدي الجديد لبعض المقالات لاتطرح المشكلة البتة، بعضها الاخر يمسه مساً عابراً أن قسماً لابأس به منها يحاول أن يتوقف بجراة أمام جوانبها المختلفة وخاصة فيما يتعلق بمختلف جوانب التجربة الابداعية في مجالات الشعر والمسرح والقصة.

ففي «وجهة نظر في التراث: عبء أم قوة دافعة؟» يعود الكاتب لتحديد موقفه ازاء موروثنا الأدبي «تحمل بعض الأمم تراثها الأدبي كعبء على ظهرها يحني استقامة ويثقل خطى السائرين ويهدد الحركة، ويشدها الى الوراء اذا خطت خطوة الى الأمام، بينما تحمل بعض الأمم تراثها قوة ذاتية في البدن وحرارة دافعة الى الانطلاق الى آفاق جديدة»[٢١] ثم يدعو الى اعادة النظر في موروثنا على ضوء حاجات العصر ويشير الى الاسس التي ينبغي اتباعها في غربلة تراثنا، ويختتم مقالته بالدعوة للحذر في تناول التراث «نريد أن يكون التراث قوة وحياة، لاعبئاً على الظهر، وأن لايظهر منه الا كل متنخل وفير القيمة.»[٢٢]

وعاد الكاتب لمناقشة الموقف من الموروث في مقالة أخرى «متحف الشعر العربي» التي تحدث فيها عن الجزء الأول من «ديوان الشعر العربي» الذي جمعه علي أحمد سعيد (أدونيس) عام ١٩٦٤ فأشار الى أن «التراث هو جذور الفنان الممتدة في الارض، والفنان الذي لايعرف تراثه يقف معلقاً بين الأرض والسماء.»[٢٣]

ثم دعا الى أن نعود عودة متبصرة للموروث: «كان ينبغي أذن أن تتم العودة الى تراثنا عودة متبصرة مستيقظه، وأن يلتقي هذا التراث في نفوسنا مع الحضارة المعاصرة، ويدمجها معاً، وتتم باندماجها مزاوجة ذوقية فنية، يخرج من ثوبها الشاعر المعاصر، كما خرجت حياتنا المعاصرة في مظاهرها الاجتماعية والاقتصادية والسياسية من هذا الزواج التاريخي بين وراثاتنا وتقاليدنا وبين حضارة العلم المعاصر.»[٢٤]

ويطرح صلاح عبد الصبور قضية التوفيق بين الثنائيات المتضادة مرة أخرى عندما يتحدث في «الظاهر والباطن - من يحيى حقي الى مصطفى محمود» عن كيفية مواجهة الموقفين العلمي والروحي عبر ثنائيات متنوعة: التجربة والحدس أو العقل والقلب، الشريعة والحقيقة أو الظاهر والباطن. ويرى الكاتب أن مشكلة الخلاف بين العلم البشري والعلم اللدني قد انعكست بصورة مهوشة في شرقنا العربي في مطلع هذا القرن، حين طمح شرقنا العربي الى تجديد حياته وتنظيمها وصبغها بالصبغة الحضارية الاوربية. ويرى أن العلم الحديث لم يقض على الحيرة التي واجهت المثقفين[٢٦] وبعد مناقشة رواية يحيى حقي «قنديل أم هاشم» ورواية «الافيون» لمصطفى محمود يدعو الكاتب كما دعا يحيى حقي ومصطفى محمود الى التصالح بين العالمين «ليس العلم بدون روحانية الا خطيئة كبرى»[٢٨] وأما الروحانية بدون علم فهي انحدار نفسي في مهاوي الجنون»[٢٩]

ويبدو لنا صلاح عبد الصبور وهو يستخلص مايريد أن يقوله مصطفى محمود، وكأنه يعبر عن اجتهاده الشخصي ازاء الصراع بين العلم والحدس وضرورة المصالحة بينهما «ولكل من الأداتين: العلم والحدس، مجاله وحقله، فليقنع العلم بالتجارب الجزئية والقوانين التي تفسر ظاهر الكون ولينفرد الحدس بعالم الأحاسيس الكبرى. العالم الذي يزدهر فيه الدين والفن، وليكن الايمان طريقاً فردياً لايسعى به مجتازه الى ذهب الأرض، ولكن يسعى به الى بث الطمأنينة في نفسه وفي نفوس من حوله.»[٣٠]

ونجد هذا المنحى للبحث عن موقف وسطي توفيقي بين القيم الروحية والمادية في دراسته لبعض عوالم نجيب محفوظ في مجموعته القصصية «في دنيا الله». بل هو راح ينقب عن مظاهر التوسط والمصالحة بين الثنائيات الضدية في تجارب ادباء العالم أيضاً. فهو عندما يتحدث عن لوركا يرصد بشكل خاص ذلك التفاعل بين العناصر الموروثة والمعاصرة في تجربته الشعرية فيقول:

«هـذه المصالحة القوية بين التراث والمعاصرة هي أوضح مايميز لوركـا، وثمـة مصالحـة أخرىٰ في شعره هي المصالحة بين المسرح وبين الشعر الغنائي.»[٣١]

- ٣ -

ولايكـاد يخلوكتـاب من كتبه النقدية بعد هذه المواجهة الساخنة مع هذا الهم الفكـري الكبيـر، من نغمـة التـوسـط والمصـالحة بين الثنـائيـات المتضادة . . بل يمكن القول أن كل حواسه قد تفتحت بعـد هذا التـاريـخ لرصـد هذا الجـانب . فلو تنـاولنـا كتابه «قراءة جديـدة لشعرنـا القـديم» الصادر عام ١٩٦٨ لوجدنا تطبيقاً نقدياً شاملاً لهذه الرؤيا النقدية على موروثنا الشعري . فهو يعود لتقديم فحص شامـل لمسيرة الموروث الشعري القديم علىٰ ضوء حساسية معـاصـرة وعـبر منظور ذوقي شخصي واضح . ويحدد في «المقدمة» التي كتبهـا منطلقـاتـه المنهجيـة بوضوح فيعلن أن تراث الأمة الفني حيـاة متصلة يأخـذ غدهـا من حاضرها ويمتد أمسها في يومها، وهو المكّـون لوجـدانها، والملّون لنظرتها للحياة والكون والكائنات[٣٢] الا انه يستدرك ليشير الى أن تراثنا الشعري - ككل تراث انساني - فيـه البـاذخ والوسط والداني الى الارض[٣٣] وهكذا فهو يدعو الىٰ الانتقـاء الحـذر من هذا الموروث وذلك لأن التراث - كما يكرر دائماً هذه المقـولـة الاليوتيه - بمعناه الحي ليس تركه جامدةً ، ولكنه حياة متجددة، ومن الواجب أن يعاد عرضه كل فترة من الزمن على ذوق تلك الفترة[٣٤]

ويـربـط صلاح عبد الصبور بين حاجات العصر المتجددة وبين موروثنـا القـديم كاشفاً عن إشكـاليـة الصدام بين الشرق العربي والحضارة الأوربية : «ونحن نعيش الآن مرحلة تغير جديد، منذ أن اصطدم هذا الشـرق العـربي بالحضـارة الأوربيـة ، التي تقدمت صناعياً وفنياً الىٰ حد كبير، وطمح الىٰ أن يقيم الموازنة الواجبة بين ماضيـة وتطلعـاتـه الخـالدة أنّ تحتوي أدبه الجديد»[٣٥] والناقد أنما يؤشر بشكل خاص طموح الشرق العربي لاقامة «الموازنة» الواجبة بين «ماضيه وحاضره، وبين «جذوره وآفاق أستشراقه» . وهو طرح متجـدد لموضـوعـة «التوسط» و . . «المصالحة» الاثيرة التي هيمنت على رؤيا الشاعر النقدية طيلة هذه السنوات .

ويتنـاول صلاح عبـد الصبـور بشكـل دقيق مسألة العلاقة بين الشـاعـر العـربي القـديم والمـوروث فيلاحظ أن للتراث الشعري سيطـرة لا يكـاد يفلت منها الا الشـاعر العظيم ، فالشعراء الأوساط يخضعون لهذا التراث خضوعاً شبه مطلق[٣٦] ولذا فهو يدعو التمييز بين لونـين من الأداء الشعـري : أولهما هو اللون الـذي تميز فيه التجـربـة الشخصيـة ، ويكون فيه الشاعر انساناً متميزاً ينتج شعراً متميـزاً ، وذلـك بعد أن هضم التراث ووعاه، وتغلغل هذا التراث في نفسـه بحيث أصبح من تكـوينه ، وأستطاع بعد ذلك أن يصل الى أسلوبه الخاص[٣٧] أما اللون الثاني من الشعر فهو ذلك الشعر الـذي تتـوالـد فيـه المعـاني من معان سبق اليها شعراء آخرون[٣٨] ويحـدد بايجـاز بلاغي دال هذه الحقيقـة بقـولـه «هنـاك اذن شعـراء يمتلكون التراث، وشعراء يمتلكهم التراث .»[٣٩]

ونظـراً لأهميـة هذا الكتـاب وخـاصـة قدرتـه علىٰ بلورة حدود واضحـة للمصطلح النقـدي الـذي يتـداولـه ، ولمنهجية النسبية ، ينبغي التوقف أمامه قليلاً .

- ٤ -

يخيل لي أن الشاعر عبد الصبور، بعد أن أستقر مركزه الشعري كـابـرز رواد وحـركـة التجـديـد الشعـري في مصـر منـذ أواخـر الخمسينـات ومطلع الستينـات، وخـاصـة بعد أن راح يحظىٰ بمزيد من عنـايـة النقـاد والباحثين الاكاديميين العرب عموماً، والمصريين منهـم بشكـل خاص، أحس أن من حقـه أن يقـول كلمتـه في المشكـلات الثقـافيـة الملتهبـة التي تواجه الثقافة العربية المعاصرة . وهكـذا فعندما أصدر البياتي كتاباً عن تجربته الشعرية عام ١٩٦٨ ، شعـر عبـد الصبـور أن من حقـه أن يصدر كتاباً مماثلاً عن تجربته الشعـريـة ، فكـان أن نشر عام ١٩٦٩ «حياتي في الشعر» الذي يعد أفضـل وثيقـة نقدية تكشف عن تكامل الوعي النقدي لديه . وبعد أن أصـدر الشـاعـر علي أحمـد سعيـد (أدونيس) الجـزء الاول من مختارات «ديوان الشعر العربي»[٤٠] عام ١٩٦٤ ، شعر أن من حقه أن يبلور رؤيته النقدية والذوقية للموروث الشعري العربي خاصة بعـد أن أحس بتبلور هـم التـوسـط والمصـالحـة والتـوفيق في فكـره النقـدي . وقـد سبق لنـا وأن وجـدنـا في كتابه النقدي «حتىٰ نقهر المـوت» مقـالـة استعـراضيـة وتقـويميـة لجهد أدونيس هذا بعنوان «متحف الشعـر العـربي» حيـا فيهـا «جهـداً قام به شاعـر محدث ، متـوجهـاً بـه الى خدمـة الشعـر القديم بعد ان أخطأت هذه الخدمة الواجبة سدنته وحجابه»[٤١] وبعد أن يتطرق عبد الصبور الىٰ أهم المختـارات الشعـريـة القـديمـة يلاحـظ ان كل مجموعـة من هذه المجموعات أنها «تمثل ذوق من يختارها، كما تمثل ذوق العصر الذي

يعيش فيه»[٤٢] ثم يعترف بخصوصية عمل أودنيس بأعتباره شاعراً معاصراً «تثقف ذوقه بما يعطر هواء هذا القرن العشرين من تيارات أدبية وفنية»[٤٣] وبعد ان يشيد بمجهود أودنيس يلفت النظر الى بعض عيوبه ونواقصه ومنها غياب بعض النماذج والنصوص الشعرية مما يحب من الشعر الجاهلي والاسلامي»

ويبدو أن جهد أودنيس هذا قد حفزه للشروع بأعادة قراءة الشعر العربي القديم قراءة شاملة مستأنية. فهو يعترف في سيرته الشعرية «حياتي في الشعر» الى أنه قرر خلال ١٩٦٤، ١٩٦٥ - أي بعد صدور «الديوان» مباشرة - الأنقطاع لقراءة الشعر العربي كله «محاولاً الا يكون حديثي عنه بعد ذلك رجماً بالظن أو حلماً بالشبهة.»[٤٤] وهو يرى أنه لابد من الرؤية الشاملة لهذا التراث والاقدام على قراءته قراءة صحيحة تاريخية مرتبة»[٤٥] ويعلن بأرتياح وثقة بأنه قد قرأ خلال هذين العامين «معظم ماكتب العرب من شعر، وأقول معظمه خوفاً من أن يكون قد غاب عن علمي شيء منه قد طبع في مكان لا أعلمه.»[٤٦] ورغم أنه لايشير في كتابه «حياتي في الشعر» الى أن ثمرة هذا الانقطاع اعداده كتابه النقدي «قراءة جديدة لشعرنا القديم» الا ان الناقد المدقق يستطيع أن يربط القرائن بسهولة.

ولانريد أن نزعم هنا بأن صلاح عبد الصبور انما كان يهدف الى مضارعة عمل أدونيس، بل أن جهده كان اكثر تواضعاً ومحدودية. وكما حدد ذلك في «مقدمته» صراحة عندما قال:

لست في هذا المقام أبتغي وضع مختارات للشعر العربي، فذلك قصد ينبغي أن تعد له وسائله ودقته، ولكني، أريد أن أعرض تجربة قارىء للشعر العربي، قارىء يحب هذا الشعر لأنه هو جذوره الممدوده في الأرض، يصدر عنه فيما يكتب، ويطمع أن يستوعب أشرف تقاليده ثم يعرضها على مرآة عصره..»[٤٧]

ويؤكد عزمه في النظر في هذا التراث «نظرة بريئة جديدة ترى الجمال - حيثما وجد - بمقياسها العصري، فلا يأسرها حكم سابق، وتحاول أن تستشف ماوراء هذا الجمال من ظاهرة اجتماعية أو تيار نفسي أو إحساس عام.»[٤٨] وهو هدف سبق وأن وضعه أودنيس نصب عينيه وهو يلملم مختارات «ديوان الشعر العربي»، وكما يتضح ذلك من مقدماته النقدية الغنية التي قدم بها لأجزاء «الديوان» الثلاثة.

فصلاح عبد الصبور، إذن لايدعي لنفسه شخصية الباحث



عبدالوهاب البياتي

الاكاديمي أو الناقد الذي يحاول أن يعيد تقويم وتقييم الموروث الشعري وفق أسس نقدية موضوعية منهجية، بل هو يبحث، عبر منظور ذوقي تأثري واضح كقارىء للشعر العربي «يتير الطريق لقارىء يحب أن يخوض عباب هذا البحر المتلاطم.»[٤٩]

يضم الكتاب بين دفتيه، إضافة الى المقدمة، ثمانية عناوين أو فصول - اذا جاز التعبير - رصد فيها الكاتب مختلف جوانب التجربة الابداعية للموروث الشعري العربي. يعرض في الفصل الأول «ماجدوى الشعر؟» الى بعض المفاهيم الجمالية والنظرية عن معنى الشعر وجدواه، وهو هم سيتبلور لديه بشكل أنضج في كتابه المهم «حياتي في الشعر». ومايهمنا هنا أنه يحدد بشكل نهائي مفاهيم «التوسط» و«الموازنة» و«المصالحة» بين بعض الثنائيات المتضادة، فيورد هنا موقفه «الوسطي» حول الشعر بعد أن يرفض الرأيين المتطرفين اللذين يقفان في طرفي الثنائية المتضادة، ونعني بها رأي افلاطون الذي لايؤمن بجدوى الشعر والرأي القائل «أن الشعر هو سر الحياة وجوهرها» متوصلاً الى حكم نقدي وسطي هو «أن الشعر هو فن اكتشاف الجانب الجمالي والوجداني من الحياة، والتعبير عنه بالكلمات الموسقة.»[٤٩] ثم يحاول أن يبحث عن صيغة متوازنة للثنائية المتضادة. الشعر بين الوظيفة الأخلاقية والغائية النفعية وبين القيمة الجمالية المطلقة ويبدو موقفه متأرجحاً هذه المرة فهو اذ يرفض في المظهر الموقف الاخلاقي وينفي عن الشعر قيمته النفعية، الا أنه يعود في موطن آخر الى اتخاذ موقف اخلاقي مقارب عندما يعلن أن «حياتنا جديرة بأن تفتقد الفضيلة، لو افتقدت الشعر.»[٥٠] ويبدو أن كلمة «فضيلة» تؤرقه بسبب الشحنة الاخلاقية التي تشي بها، لذا يحاول أن يجد لها تحديداً دلالياً

شخصياً بأعتبارها «فصيلة تقدير الحياة والنفس الانسانية .»[٥١]

ويبدو أن اشكاليه المصالحة بين هذه الثنائية الضدية تظل قلقة في ذهنه وتسبب له الكثير من القلق . فقد ظل يعود اليها عبر مسميات ومصطلحات جديدة . ففي المحاضرة التي القاها الشاعر في الجامعة الامريكية بالقاهرة في فريق ١٩٧٩ والتي نشرت في مجلة فصول» المصرية تحت عنوان «تجربتي في الشعر» عاد لمواجهة هذه القضية المؤرقة فأعترف صراحة بالدور الاخلاقي للشعر «ان للشعر دوراً أخلاقياً، وكذلك فان لكل الفنون غاية أخلاقية بالمعنى الاشمل الأخلاقية»[٥٢] الا انه يحاول هنا أن يتخلى عن مفهوم «الفضيلة الذي سبق وأن طرحه لصالح مصطلح «القيم» فيقول . . الشعر أيضاً لايروج لما أصطلح على تسميتهُ بالفضائل ، ولكن لما نستطيع أن نسميهُ القيم ، وهي كلمة أعلى من الفضائل قدراً ، وأوسع مدلولاً فالفضائل متغيرة وزمنية أما القيم فثابتة بمعنى اكثر رسوخاً في النفس الانسانية من الفضائل. وتظل الفضيلة معيارية خاضعة لزمنها في حين تبتعد القيمة عن هذا المفهوم .»[٥٣] ثم يحاول أن يمس ثنائية الحدس والصيغة في الخلق الشعري، الا أنه يظل مساً عرضياً يبدو فيه اكثر انحيازاً الى قطب الثنائية المثالي : الحدس . الا أنه سيعود على مستوى أنضج لمعالجة هذه الثنائية في «حياتي في الشعر .» ويمكن القول أن الكثير من الاحكام والمنطلقات النظرية الجمالية الواردة في هذا الفصل تشكل ارهاصاً بالمفاهيم والافكار التي سيبلورها الشاعر في كتابه التالي «حياتي في الشعر».

وبعد أن يعالج الشاعر علاقة الشاعر العربي القديم بالموروث ـ وهو أمر سبق أن تطرقنا اليه سابقاً ـ يحدد خطته المنهجية في تأليف هذا الكتاب التي تتلخص في محاولة التوقف عند هذه الأسئلة الثلاثة : «ماجدوى الشعر؟ من أين ينبع الشعر؟ ماهو موقف الشاعر من التراث؟»[٥٤] وكنا نأمل أن يتابع الشاعر الناقد خطته المنهجية هذه في بقية الفصول ، وخاصة وأنه عاد في الفصل الثاني منطلق سوسيولوجي ـ سيكولوجي لفهم الاتجاهات الشعرية العربية القديمة ، الا أن خطة البحث المنهجي سرعان ماتسربت من بين اصابع يديه ، ليتحول الكثير من الفصول الى هوامش فرعية وعرضية في رصد وتقديم الموروث الشعري.

ففي الفصل الثاني «بين المهانة والتمرد» يرفض الشاعر تمادي بعض ممثلي النقد النفسي في مبالغتهم في تأويل الدوافع النفسية للابداع الشعري عند الشعراء القدامى ، بحيث بات النظر الى بعض هؤلاء الشعراء وكأنهم حالات مرضية سيكوباثية[٥٥] ، ثم يدعو إلى ضرورة أيلاء اهتمام خاص «للمناخ الاجتماعي الذي شملهم ، فجعلهم يسلكون هذا السلوك الذي يبدو غريباً .»[٥٦]

ويشرع صلاح عبد الصبور في بلورة وتطوير تأول سوسيولوجي ـ سيكولوجي لفهم هذه الظواهر المعقدة ، وهو رأي جدير بالاحترام ، حيث يرى أن الشعراء العرب قد أجبروا على التزام وضع اجتماعي مهين فقام في نفوسهم الصراع بين هذا الوضع المهين وبين تراثهم الروحي. كانوا يستبشعون فيما بينهم وبين ذواتهم أن يكون دورهم في الحياة دور المهرج الوضيع أو الخادم التبيع ، فتعرضوا عندئذ لنوبة من نوبات تأنيب[٥٧] الضمير وبعد هذا التمهيد المنطقي يحاول أن يكشف عن أنماط ردود أفعالهم المتمردة أزاء هذا الوضع المفروض. فيرى أن بعض هؤلاء الشعراء قد لجأ الى القسوة على الحياة والناس بالسخرية الجارحة والهجاء المقذع كصنيع بشار بن برد، ولجأ آخرون الى الملذات العنيفة والموت سكراً كصنيع أبي نواس، وحاول بعضهم الدوران مع الحياة وألغاء شخصيته كما فعل البحتري ، وعانى آخر شقاءً لاحد له بين ضيقه بوضعه الاجتماعي وطلبه للسيادة الفعلية بالاستحواذ على ملك أوولاية أونبوة زائفة كما فعل المتنبي، وأوسع أحدهم الدنيا ذماً وتجريحاً وطلب الموت طلاباً ملحاً كالمعري[٥٨] . ثم يتوصل الباحث الى أستنتاج خطير يدور حول «ازدواجية» شخصية الشاعر القديم وانشطارها الى شخصيتين بسبب هذا الوضع المهين «كان لابد ازاء هذا الصراع أن ينقسم معظم الشعراء الصادقين الى انسانين ، لا انسان واحد متكامل، أحدهما مارس دوره الوظيفي بعد أن ألغى كرامته واستبعد زهوه الفردي والفني . . وأنسان آخر ينتقم من الانسان الاول بأن يندفع إلى وجود فني مناقض لدوره الوظيفي ووضعه الاجتماعي.[٥٩] ويخلص الباحث إلى القول بأن كلا الموقفين ليس إلا نوعاً من رد الفعل لوضع الشاعر الاجتماعي الغريب وبعد أن ينتهي من هذا الحكم السوسيولوجي المهم يلاحظ أن هناك ثلاثة أبواب لافتة للنظر في شعرنا القديم حظيت منه بمساحات غريبة لاتكاد تنسجم مع المساحات التي حظيت بها ابوابه الأخرى أولها هو ذم الدنيا الذي يصل الى قمته الأولى عند ابي العتاهيه ويرتفع الى أعلى قممه عند المعري[٦٠] أما ثاني هذه الأبواب فهو أدب الشذوذ الجنسي الذي هو ليس الا لوناً من التمرد

الاجتماعي ، والانتقام النفسي من الوضع المهين [٦١] أما ثالث هذه الأبواب أو المساحات فهو الخمر [٦٢] . ثم يعود لتوكيد استنتاجه بالالحاح على أن هذه الابواب الثلاثة هي لون من التمرد النفسي على وضع اجتماعي مهين الزم الشعراء به ، ولهذا فهو يرى أن معظم الشعر العربي هو وثيقة ثورة نفسية رائعة [٦٣] وهو حكم نقدي أقرب مايكون الى رأي ممثلي الاتجاه النفسي منه الى الاتجاه السوسيولوجي الذي حاول أن يفيد منه في البداية . ومما يؤكد انطباعنا هذا قوله أن ثورة هؤلاء ، الشعراء انما كانت «بحثاً عن أنفسهم في داخل نطاق اجتماعي رضوا به كارهين .» [٦٤] ثم يعلن في ختام هذا الفصل «ذلك هو مدخلنا الى الاستمتاع بالشعر القديم ، وبخاصة مادار في هذه الأبواب الثلاثة . ذم الزمان ، وشذوذ الرغبات ووصف الخمر» . [٦٥] وهو مدخل منهجي خطير كنا نتوقع أن يلتزم به الشاعر في الفصول اللاحقة ، الا أنه وللاسف لايتوقف امامه الا في الفصل التالي «الشاعر يتفلسف» حيث يقتصر على مناقشة الباب الأول الخاص بذم الزمان وموقف الشاعر من الموت ، ويهمل ـ أويكاد ـ مناقشة البابين الأخرين : شذوذ الرغبات أو الشذوذ الجنسي ووصف الخمر . واذا كنا قد وجدنا بعض الأشارات العرضية حول وصف الخمر ، فقد تجاهل الشاعر المحور الثاني الخاص بالشذوذ الجنسي ، وربما ـ حسب ـ اعتقادنا ـ بسبب التابو الاجتماعي المفروض على مناقشة موضوع خطير وحساس اجتماعياً وعرفياً كهذا .

أما بقية فصول الكتاب ، وهي خمسة ، فتخرج خروجاً فاضحاً على خطة البحث المنهجيه و« المدخل للاستمتاع بالشعر القديم» الذي عبر فيه عن عزمه على الأخذ به ، فهي ذات طابع وصفي عام وتكشف عن رؤية نقدية ثابتة فهذه الفصول الخمسة تتناول مجموعة من الظواهر المعنوية والفنية الشائعة بمنظور تفسيري تقليدي شائع لدى الباحثين والدارسين الأكاديميين ، وهي موضوعات أشبعها الباحثون والنقاد بحثاً وتمحيصاً وقتلاً . ففي الفصل الرابع «حوار مع الكون» يتحدث الباحث عن وصف الشاعر القديم للطبيعة ، وفي الفصل الخامس «حوار مع الكائنات» يتناول موضوعاً تقليدياً أفاض فيه الباحثون هو وصف الشاعر العربي للحيوان والطير كالذئب والبقرة والغزال والحمامة وما شابه . ويكرس الفصل السادس «الشاعر والحب» لمعالجة قضايا الحب والمرأة في الشعر العربي ويلتقط في الفصل السابع «مثال الجمال» جانباً آخر من هذا المحور يتعلق بملاحقة صورة المرأة في الجاهلية «التي تكشف عن ذوق الشاعر والعصر» . أما الفصل الثامن والأخير «صور فنية» ، فيحاول أن يخصصه كما يبدو لدراسة بعض الظواهر الفنية والجمالية في الشعر القديم . وهو في عمله هذا أنما يحاول ـ كما ترى ـ أن يلاحق مناهج البحث المدرسي الأكاديمي . فبعد أن خصص فصولاً لدراسة الظواهر المعنوية شعر أن من واجبه أن يخصص فصلاً لدراسة بعض الظواهر الفنية . وللأسف فقد جاء هذا الفصل باهتاً ومفككاً ويفتقد أية خطة تأليفية واضحة ، كما نجد في هذا الفصل خلطاً بين بعض الظواهر المعنوية والفنية .

تناول الباحث في هذا الفصل المكرس لدراسة الجوانب الفنية ثلاثة جوانب فقط هي مااسماه بحس الفكاهة في الشعر القديم ، واستخدام الرموز ، وأخيراً مسألة التجسيم والتوليد كما هي واضحة في شعر ابن الرومي .

فعند تناوله لحس [٦٦] خلط بين عدة مصطلحات . فهو كان يعني بذلك رصد مايسمى باللغة الأنكليزية wit الفكاهة وهو مصطلح يفضل أن يترجم بـ «الظرف» ، وهناك من يستخدم لفظه «الألمعية» بدل كلمة الفكاهه التي قد تشير الى الوان أخرى مثل مايسمىٰ Irony أو humour ومع ذلك يظل تناول الباحث لهذا الأمر وصفياً وسطحياً ويقتصر على نماذج محدودة للغاية . أما الجانب الثاني الذي خصص لمعالجة موضوع خطير كموضوع الرمز في الشعر القديم فيقدم فيه احكاماً ساذجة واعتباطية . فهو يعلن أن الرمز معدوم في الشعر العربي لان الشعر العربي هو الوضوح والصفاء [٦٧] ويكاد أن يكتفي بمنوذج شعرى واحد فقط . ومن المؤسف أن يصدر شاعرنا مثل هذا الحكم على دلالة الرمز الواسعة في الشعر ، وهو الذي أطلع ـ ولاشك ـ على مباحث وفصول نقدية تحدثه حول دلالة الرمز في الشعر ، ومنها على سبيل المثال الفصل الذي عقدة الدكتور مصطفى ناصف عن الرمز في الشعر» في كتابه المعروف . «الصورة الأدبية» والذي يتضمن تحليلاًلدلالة الرموز في واحدة من قصائد صلاح عبد الصبور بالذات . وفي المحور الثالث الخاص يرصد ظاهرة التجسيم والتوليد ويكتفي بالتقاط نماذج محدودة من شاعر واحد هو ابن الرومي ، وهو لا يكاد يضيف جديداً في هذا الباب . ان كل ذلك يدفعنا الى الاعتقاد أن خطة البحث المنهجية التي وضعها الباحث أمامه قد أفلتت منه في

الفصول الخمسة الأخيرة وبدت بعض المعالجات مقحمة وتفترق افتراقاً جذرياً عن مدخل البحث المنهجي المطروح.

ومع ذلك يظل هذا الكتاب محاولة شخصية و «ذوقية» لقراءة الشعر العربي القديم ، خاصة وأنه قد كشف صراحة عن منهجه الذوقي هذا بأشارته الصريحة الى أنه . . احسان قراءة الشعر هي سبل تذوقه» (٦٩) ، كما لا يمكن أن تعدم التأثيرات النقدية الواضحة بالدراسات والمباحث النقدية التي سبقته ـ وهي كثيرة ومتناثرة ـ ومنها على سبيل المثال مقدمة أودنيس لـ «ديوان الشعر العربي» وبعض مؤلفات الدكتور مصطفى ناصف وآراء الدكتور طه حسين حول المعري وآراء الدكتور عز الدين اسماعيل وغيرهم.

نجد بعض مظاهر التماثل بين آراء صلاح عبد الصبور هذه وآراء أودنيس متجلية في الموقف من بعض النماذج والصور والمقطعات الشعرية ، كما نجد ذلك الأهتمام المشترك برصد تأملات الشاعر الميتافيزيقية والفلسفية وحواره مع الموت والكون. بل أننا لنجد بعض أقوال اودنيس الخصوصية منعكسة في «قراءة» صلاح عبد الصبور حول التفريق بين الموقفين الميتافيزيقي والفلسفي. في الشعر. فادونيس يرى أن ابا العلاء هو أول شاعر ميتافيزيائي في تراثنا الشعري وأنه شاعر ميتافيزيائي وليس شاعراً فيلسوفاً، ذلك أن الفكر الميتافيزيائي تأمل في العالم، أما الفلسفة فتتضمن اكثر من التأمل: تتضمن طريقة ومنهجاً في تأمل العالم. ولا طريقة لأبي العلاء: انه يثير مشاكل ذات طبيعة ميتافيزيائية ويتحدث عنها ويستلهمها في سبيل توكيد الحقيقة التي يشعر انها تملأ يقينه ، وهو في شعره يتحدث بنبرة أليفة ، نبرة الذي يعلم الحقيقة (٧٠)

ويتحدث صلاح عبد الصبور عن التفرقة بين الميتافيزيقيا والفلسفة بتصور مقارب اذ يقول: «أما شعر ميتافيزيقيا الموت فهو شعر أصيل لنفس حساسة بمقياسها الخاص. وهي تستخرج منه تعبيرها الخاص، ولست أعني بكلمة الميتافيزيقيا أقامة بناء فلسفي متكامل ، فليس ذلك شأن الشعراء، بل شأن الفلاسفة» (٧١)

ويتناول صلاح عبد الصبور ، وبمنهجية مماثلة ، الكثير من الموضوعات والثيمات التي سبق وأن تناولها الدكتور مصطفى ناصف في بعض مؤلفاته ومنها «دراسة الأدب العربي» ، حيث درس الباحث في الفصل الخامس الموسوم «البحث عن وحدة الشعر» موقف الشاعر الجاهلي ازاء الطبيعة ووصف الحيوان كالناقة والفرس والثور، كما تطرق الى وصف الشاعر الجاهلي للخمر والكرم والطلل والموت وغيرها (٧٢) . أضافة الى ماسبق أن أشرنا اليه من وجود فصل خاص في كتاب د. مصطفى ناصف «الصورة الأدبية» عن الرمز في الشعر» (٧٣)

بل أننا لنجد تشابها مثيراً بين تحليل صلاح عبد الصبور لبعض أبيات معلقة امريء القيس التي يصف فيها البرق والمطر «أصاح ترى برقاً أريك وميضه» (٧٤) وبين التحليل الذي سبق وأن قدمه الدكتور مصطفى ناصف في «دراسة الأدب العربي» للأبيات ذاتها. (٧٥)

وبشكل عام فان هذه الملاحظات لاتنتقص من قيمة هذا الجهد الشخص والذوقي الذي يبذله صلاح عبد الصبور لتقديم رؤيته الشخصية للمورث الشعري العربي، ففيه على الاقل وحدة الموضوع، ورغبة في تنفيذ خطة تأليفية موحدة عبر منهج نقدي حاول أن يحدد ملامحه وأسسه منذ البداية ، وهو مايجعله يختلف عن أغلب كتبه الأخرى التي تشكل مجموعة متنافرة من المقالات التي نشرت في أوقات متباينة في عدد من الصحف والمجلات. وربما لايضاهي هذا الكتاب في الاهمية ، بل ويزيد عليه، سوى كتابه التالي «حياتي في الشعر» الصادر عام ١٩٦٩ والذي حاول فيه أن يضيء جوانب مهمة وخفية في تجربته الشعرية ورؤيته للابداع الفني بشكل عام.

ـ ٥ ـ

والواقع أن الكثير من فصول هذا الكتاب ، وخاصة فصوله الأولى تخرج عن كونها لوناً من ألوان السيرة الذاتية (الاوتوبيوغرافيا) الشعرية الى لون من ألوان البحث النظري والجمالي الذي يمكن ان يندرج تحت أبواب نظرية الأدب أو علم الجمال (الاستاطيقا).

يبدأ الشاعرُ الحديث عن تجربته الشعرية بمقدمة عامة ذات طبيعة نظرية استقصائية في نظرية المعرفة ثم ينتقل للحديث ماهية عملية الأبداع الشعري ومراحله، حيث نراه يلتزم موقفاً رؤيوياً قريباً الى حد كبير من الموقف الصوفي والمثالي في فهم الألهام الشعري ، بعد أن حاول في مرحلة سابقة أن يحقق نوعاً من «التوسط» بين عناصر الحدس والالهام من جهة وبين عناصر التصميم والوعي من جهة أخرى فهويرى أن خِلق القصيدة يمر بثلاث مراحل حيث تكون القصيدة في المرحلة الأولى كوارد. وهو يفضل هذه المرة هذا المصطلح الصوفي على مصطلح الحدس

البرغسوني [٧٦]. ويرى أن هذا الوارد قد يتمثل «حين يرد الى الذهن مطلع القصيدة أو مقطع من مقاطعها بغير ترتيب في ألفاظ موسقة، لايكاد الشاعر نفسه يستبين معناها.» [٧٧] والملاحظ أن هذا الرأي قريب من قول مشهور لبول فاليرى عاد صلاح عبد الصبور للاستشهاد به في أحدى مقابلاته بعد عشر سنوات من هذا التاريخ. يقول صباح عبد الصبور «يأتي اليَّ المطلع - يقول فاليرى - أن الآلهة تجود علينا بالمطالع، والمطلع يفتح الباب الى عالم الذكريات والرؤى والتجارب التي يستمد منها الشاعر صورة [٧٨] ومثل هذا الرأي قريب من رأي أليوت حول «الخيال السمعي» عندما أشار الى أن قصائده كثيراً ما أتخذت بداياتها من موجة ايقاعية تعج في رأسه» [٧٩]

أما المرحلة الثانية من حياة القصيدة فهي القصيدة كفعل يلي الوارد، أوهي بمصطلحات الصوفية: مرحلة «التلوين والتمكين» [٨٠] ويرى عبد الصبور في أقتراب الشاعر وبحثه عن الشعر كرحلة روحية مضنية. أما المرحلة الثالثة فهي «مرحلة العودة»: عودة الشاعر الى خالته العاديه قبل ورود الوارد اليه وقبل خوضه رحلة التلوين والتمكين. اذ ان الشاعر عندئذ يقطع الحوار ليبدأ المحاكمة فتتجلى عندئذ حاسته النقدية حين يعيد قراءة قصيدته ليتلمس ما أخطأ من نفسه وما أصاب [٨١] ويتضح لنا من هذا العرض أن صلاح عبد الصبور أنما يحاول أن يعيد لنا ولكن بلغة جديدة - المفاهيم المثالية والصوفية عن الأبداع والألهام والتي جسدتها بشكل خاص آراء برغسون وكروتشه ونيتشه وغيرهم.

ولاشك أن عبد الصبور كان قد أطلع على كتاب الدكتور مصطفى سويف حول «الابداع الفني في الشعر خاصة» والذي تضمن مجموعة كبيرة من الآراء النظريات الجمالية العامة. وكان بودنا بدلاً من ذلك، أن يقدم لنا فهمه الشخصي على مستوى الحماسة لعملية الابداع في الشعر. كما أن محاولته رأب الصدع في التوزان بين الثنائية الضدية: الحدس والوعي أو الابولونيه - الاديونيسيوسية لم ينقذه من المأزق المثالي الصوفي.

وتأسيساً على هذا الطرح يقدم لنا عبد الصبور في الفصل الثاني فهمه لبناء القصيدة. وبعد أن يستعرض بعض المفاهيم والنظريات المعروفه حول بناء القصيدة، وبشكل خاص بعض آراء صديقه الناقد الدكتور عز الدين اسماعيل في كتابه «الشعر العربي المعاصر - قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية نراه ينحاز الى التقاط مصطلح آخر هو «التشكيل» مفضلاً أياه على مصطلح «المعمار» الذي يميل اليه الدكتور عز الدين اسماعيل. فهو يرى أن فن الشعر أقرب الى التصوير منه الى العماره. [٨٣] - ويعزز هذه المفاضلة بالاشارة الى أن المعمار - المأخوذ من الفن المعماري - فيه درجه من العمد والتصميم اكثر من التشكيل، كما أنه يتضمن الأقرار بوظيفة معينه. أما التشكيل - المأخوذ من تشكيل اللوحة - فهو وارد يأتي الى النفس فتتحرك به اليد كما يرد وارد القصيدة، كما أنه لايخضع للاغراض النفعية، ومقدار العمد فيه أقل كثيراً من مقدار العمد في المعمار [٨٤] وينفي صلاح عبد الصبور - أو يكاد - عنصر الوعي والتصميم في بناء القصيدة وتشكيلها ويركز بشكل خاص على التشكيل التلقائي لهذا البناء منحازاً الى مايسميه بـ «الغريزة الفنية» التي تساعده على تحقيق هذا التشكيل. [٨٥]

ورغم ذلك فأن هذا الفصل يقدم فائدة كبيرة لإضاءة تجربة الشاعر نفسه، ففيه نلمس احتفال الشاعر بقيمة «البناء المحكم» للقصيدة وضرورة احتوائها على ذروة شعرية تقود كل أبيات القصيدة، وتسهم في تجليتها وتنويرها [٨٦] والواقع أن تطبيقات عبد الصبور والنماذج التي يقدمها من شعره ومن الشعراء الآخرين حول بناء القصيدة، ومفهوم الذروة فيها، ممتعة وذكية، وتكشف عن وعي دقيق بدقائق العملية الشعرية، وهي يمكن أن تضاف الى رصيد المباحث النقدية القليلة حول بنية القصيدة الحديثة، على مستوى كونها تعبر عن رؤيه شخصية لأحد رواد حركة التجديد الشعري.

ثم يحاول عبد الصبور في الفصل الثالث أن يتوقف أمام بعض المفاهيم والمصطلحات الشائقة كالتجربة والحدث وعلاقة الشعر بالفكر، ومسألة الترابط بين الذاتية والموضوعية، وهو غالباً مايحاول أن يحل أشكالية المصالحة والتوازن بين عدد كبير من الثنائيات المتضادة. ويكتفي أن تضرب لذلك مثلاً بثنائية الذاتية والموضوعية. فهو يذهب الى القول أن استعمال هذين المصطلحين في عالم الفن تخريب وسوء فهم، فلاذاتية، ولا موضوعية في الفن، اذ أن كل فن جيد هو ذاتي وموضوعي في ذات الوقت [٨٧]. ورغم الأصداء الاليوتية في تحليلاته الا أنه يخلط بين الرؤية الاليوتيه الموضوعية لفهم التجربة الشعرية، وبين ترسبات النزوع الرومانسي لديه وبالذات حول كون الفن تعبيراً عن النفس والعواطف، هذا الموقف الذي وقف أليوت ضده بشدة. فهو مثلاً

يتحدث بلغة اليوتية عن موضوعية القصيدة فيقول «للقصيدة اذن وجود مستقل عن صاحبها، ان لها حياتها الخاصة، فاذا ما أستنبت الشاعر لها رأساً، فلابد أن ينبت لها أذرعاً وأقداماً، وبهذا المعنىٰ يصبح الباحثون عن السيرة الشخصية للشعراء في شعرهم فحسب متجنين على الصدق الواقعي، لانهم جعلوا أساسهم الوحيد هو الصدق الفني الذي له منطقه الخاص.»(٨٨) ومثل هذا الرأي يتعارض كلياً مع قوله في اكثر من مرة بأن الشعر تعبير عن النفس والعواطف وشخصيه الشاعر. فهو يقول مثلاً أن «الشعراء يعرفون أن سبيلهم هي سبيل الانفعال والوجدان، وان خطابهم يتجه الى القلوب(٨٩)» وقد عاد عبد الصبور لتوكيد هذا المنزع الرومانسي قبيل وفاته في المحاضرة التي القاها تحت عنوان «تجربتي الشعرية» واكد فيها أن «الشاعر يعبر عن نفسه، عن حساسيته، عن نظرته الى عصره، عن مواجهته النفسية واحواله العاطفية.»(٩٠)

ويتجه صلاح عبد الصبور في الفصل الرابع لتناول خيط ذاتي، كنا نرجو أن ينمو، ويظل شخصياً، الا وهو تأويل ظاهرة الحزن في شعره ورده تهم بعض النقاد الذين يتهمونه بالحزن. الا أنه وللأسف سرعان ماينسىٰ هذا الهم الشخصي ويتحول الى منظّر، يحشد لنا ركاماً من الفلسفات الوجودية والصوفية والرمزية، وهو بشكل عام يؤكد كونه أميناً للمرحلة الثقافية: مرحلة مابعد هزيمة الخامس من حزيران وشيوع الفكر الصوفي الغيبي ومحاولة نفي الموقف الأجتماعي المسؤول للشاعر. ونحن هنا لانريد أن ننفي أصالة ظاهرة الحزن في شعر صلاح عبد الصبور الا أننا نعتقد بأنه كان واقعاً تحت ذلك الهاجس الرمانسي المتجذر في أعماقه، بل هاهو يشير صراحة الى المؤثرات الرومانسية العربية المباشرة في شعره في حديث لاحق بعد عشر سنوات من نشر كتابه هذا. اذ يقول في «تجربتي الشعرية».

«فأذا انتقلنا الى أفق أرحب نجدها عند الياس أبي شبكة وعمر أبي ريشة وغيرهما من شعراء العربية. ولقد ولدت صورة جديدة للشاعر: هذه الصورة الرومانتيكية هي صورة الانسان الحزين، الانسان الذي لايستطيع أن يصل الى تصالح مع عصرة أو زمنه، وهي صورة الانسان الذي يخرج الى الخلاء لكي يناجي نفسه أو يتأملها، وهي صورة الانسان المفرد متكلماً. لم يعد الانسان انسان جماعة ـ كما كان الشاعر العربي القديم، ولكنه الشاعر وقد أصبح انساناً مفرداً يتحدث بصوته الخاص.»(٩١) وأضافة الى ذلك يمكن أن نلاحظ هنا أن اليوت نفسه كان يؤكد على فاعلية الالم في الابداع الفني وهو القائل بأن «خلق الشعر نفسه ينبع من الالم.»(٩٢)

بل أن اليوت ينتقد ارنولد لأنه كما يرى كان يعرف نظام الثقافة، ولكنه لم يكن يعرف مايكفيه من نظام الالم(٩٣). ويذهب الى التأكيد بأنه «كلما كان الفنان اكثر كمالاً كان الانفصال لديه أتم بين الانسان الذي يتألم والعقل الذي يخلق»(٩٤) ويرى ماتيسن أن بعض ماجذب اليوت الى بودلير «قدرته على أن يعاني الالم وحسب، فلم يكن يستطيع أن ينجو من الألم أو أن يسمو فوقه وبذا جذب الألم الى نفسه، غير انه استطاع بتلك القوة الضخمة السالبة، وتلك القدرة الحسية التي لم يستطع أي ألم تشويهها أن يدرس ألمه.»(٩٥)

وينتقل عبد الصبور للكشف عن موقفه الأخلاقي من قضايا الخير والشر ثم يحاول أن يطرح مصالحة بين ثنائية العقل والدين بحل وسطي بين الموقفين المادي والمثالي. فبعد أن يعلن بأنه قد أصبح الآن في سلام مع الله يقول «ان غلغلة العقل في المادة هي مدار الحياة الدينية والفلسفية والفنية للانسان وأن المجتمع الثوري هو المجتمع الذي تفوق المادة فيه الى التشكل والنقاء وتسعىٰ الى الأمتزاج بالعقل.»(٩٦)

وفي القسم الخامس والأخير من «حياتي في الشعر» الذي قسمه الى مجموعة من الفقرات المرقمة تناول عبد الصبور بعض الجوانب المهمة المفصلة بتجربته الشعرية. فتحدث أولاً عن درجة تأثره بأليوت مشيراً الى أنه عندما توقف في مطلع شبابه عند هذا الشاعر لم تستوقفه أفكاره أول الأمر بقدر ما أستوقفته جسارته اللغوية(٩٧). ويعترف بأنه وبقية الشعراء كانوا قد خرجوا من «عباءة المدرسة الرومانتيكية العربية، بموسيقاها الرقيقة، وقاموسها اللغوي المنتقىٰ الذي تتناثر فيه الالفاظ ذوات الدلالات المجنحة والايقاع الناعم.»(٩٨) ولذا فقد شدته محاولة اليوت للأفادة من لغة الحياة اليومية فكان مسروراً باكتشاف «ان الشعر لا قاموس له، وان الشعر الحديث في العالم كله قد تجاوز منطقة القاموس الشعري منذ أمد ليس بقريب»(٩٩)

وهذا الكشف مهم جداً في اضاءة تجربة صلاح عبد الصبور الشعرية واللغوية او خاصة في التعرف الى طبيعة لغته الشعرية ومحاولة استخدام بعض المفردات والكلمات اليومية التي تعد

بالمنظور التقليدي والرومانسي كلمات «غير شعرية». وواضح جداً أن آراء صلاح عبد الصبور أنما هي صدى مباشر لنظرية اليوت حول دور اللغة الشعرية في تحقيق الثورة الشعرية والتي بلورها في مقالته «موسيقى الشعر» [١٠٠] المنشورة عام ١٩٤٢. والتي سبق للدكتور محمد النويهي وأن قدم لها عرضاً وافياً في كتابه المهم «قضية الشعر الجديد» الصادر عام ١٩٦٤. وفحوى هذه النظرية أن جوهر الثورة الشعرية يكمن في وجود تفاوت حاد بين لغة الشعر ولغة الحياة اليومية، لذا تبرز ضرورة لتحقيق ثورة في لغة الشعر لملاحقة تطور لغة الحياة اليومية. الا أن اليوت يحذر من مخاطر تحقيق ثورة مستمرة في اللغة الشعرية، اذ يرى أن هناك أوقاتاً لتحقيق ثورة في لغة الشعر، كما أن هناك أوقاتاً لاستثمار وتطوير الأرض التي تم استكشافها. [١٠١]

والواقع أن صلاح عبد الصبور لايكف عن الأعتراف بفضل أليوت على نقح وبلورة قيمه الأدبية والنقدية والشعرية. ففي سلسلة المقالات التي نشرها قبيل وفاته في مجلة «الدوحة» القطرية والتي نشرت فيما بعد في كتيب صغير تحت عنوان «على مشارف الخمسين» عاد للحديث عن أثر أليوت عليه فأشار الى أن اكبر أثر لاليوت في تفكيره هو أثره كنا قد. [١٠٢] وهو أعتراف مهم، اذ أن العقل النقدي لصلاح عبد الصبور مدينه في تكوينه الى درجة كبيرة لقيم اليوت النقدية والفكرية، بل أن تجربته الشعرية والدرامية تحاول أن تحتذي التجربة الاليوتية على اكثر من مستوى، ويكفي أن نشير هنا الى التفاته أثر اليوت في كتابه مسرحيته الشعرية الأولى «مأساة الحلاج» اعتماداً على مسرحية اليوت «جريمة قتل في الكاتدرائية» وهو موضوع سبق لنا وأن تناولناه في دراسة مبكرة لنا ظهرت في مجلة «الآداب» اللبنانية عام ١٩٦٧ [١٠٣] ويبدو لنا صلاح عبد الصبور متكئاً في تأثراته هذه على موضوعة أليوت حول «الموروث والموهبة الفردية»، فهو يرفض أي اتهام بالسرقة أو التقليد ويعلن أنه «لم ينسج على منوال أليوت، ولم يقع تحت أقراس عربته المطهمة ويؤمن مثل اليوت أن «التراث ليس الا حلقات ممتدة يفيد منها لاحق من سابق، ومتعلم من معلم» [١٠٤]

ونجد في الفقرات الأخيرة من الفصل الخامس والأخير الكثير من المفاهيم الاليوتية متناثرة متخفية أو صريحة، في المعالجات التي تناولها عبد الصبور حول قضية استخدام الاسطورة كعنصر شعري [١٠٥] حيث يعتمد في طرحة للقضية على تجربة اليوت وخاصة في استخدام الأسطورة في «الأرض الخراب» ثم يتحدث عن أهمية استخدام الأقنعة في شعره حيث يذهب الى القول بأنه «ربما كانت قصيدة القناع هي مدخلي الى عالم الدراما الشعرية.» [١٠٦] وفعلاً لقد نضجت قصيدة القناع لدى عبد الصبور العناصر الدرامية في شعره باتجاه خلق أول دراما شعرية «مأساة الحلاج» وهو أمر سبق لنا وأن عالجناه في موطن آخر. [١٠٧] ونعتقد أن البياتي كان قد سبق عبد الصبور في إدراك أهمية الأقنعة الشعرية، وسبق له وأن كشف عن ذلك في «تجربتي الشعرية» الصادر عام ١٩٦٨ [١٠٨].

ونجد في الكثير من دفاع صلاح عبد الصبور عن المسرح الشعري - وكذلك في «التذييل» الذي وضعه لمسرحية «مأساة الحلاج» وفي عدد من مقالاته المتناثرة أصداءً واضحة لآراء اليوت النقدية في هذا الميدان ونجد في هذا الفصل محاولة مركزة لأعادة عرض مفهومه حول التراث وهو مفهوم يلتقي الى درجة كبيرة مع مفاهيم اليوت حول الموروث» التي سبق لنا وأن نظرتنا اليها. ومثلما حاول اليوت أن يغربل الموروث الشعري الانكليزي بحثاً عن «آبائه الروحيين» كذلك فعل صلاح عبد الصبور في غربلته للموروث الشعري وبحثه عن «آبائه الروحيين»، وهو أمر سبق له وأن قام به بشكل تطبيقي في كتابه السابق «قراءة جديدة لشعرنا القديم» كما مر بنا سابقاً. ورغم أن صلاح عبد الصبور حاول الانطلاق من موضوعة التوسط بين الثنائية المتضادة. الموروث والمعاصرة، حيث أعلن عن رفضه للموقفين المتضادين السلفي (العدمي، الا أنه بدأ هنا - في بعض أحكامه - متحمساً بشكل يلفت النظر لماهو معاصر وعالمي دون أن يحاول أن يضع أية شروط لمثل هذا التفاعل الثقافي، بحيث بدا لنا متمسكاً بموقف ليبرالي غير ملتزم. فهو مثلاً يهاجم النقاد الذين يتحدثون عن «الغزو الثقافي» ويحتقرهم بشكل غريب «اني احتقر من كل قلبي كل مايردده بعض متسكعي الفكر السياسي في بلادنا عن «الغزو الثقافي» وما شابه ذلك من الشعارات السخيفة الجاهلة» وهو اذ يعلن ذلك فأنما يتجاهل ان من ابسط مظاهر الغزو الثقافي اشكال «المثاقفة» الخطيرة واحتمالات مصادرة الهوية الثقافية الوطنية والقومية، وسيادة نوع من الثقافة اللبرالية التي تكشف عن هيمنة النموذج الكوسموبوليتي ثقافياً واجتماعياً وسياسياً ومحاولة فرض هذا النموذج على بلدان العالم الثالث-الوطن العربي، ولذا فهو يبدو متحمساً لهذا اللون من سياسة الانفتاح الثقافي الذي وجد

تجسيده في سياسة الانفتاح الساداتيه التي أنهم صلاح عبد الصبور بمسايرتها. فها هو هنا يعلن عن تبنيه لفلسفة جديدة اسهاها بفلسفة.. الانسانية الجديدة» التي يعترف بأن موطن نشوئها غرب أوربا، ولكنها الآن تمتد على مدى العالم كله. ويرى أن هذه الحضارة الحديثة تريد أن توفق بين الفرد والمجتمع، بين الدين والعالم بين العقل والخيال، وبين الحرية والتخطيط» (١١٠) وبمثل هذا الوعي اللبرالي الجديد الذي وجد فيه «توازناً» بين بعض الثنائيات المتضادة التي ظلت تؤرقه ينطلق صلاح عبد الصبور ليواصل مسيرته الرسمية في الحياة الثقافية، دون أن يدرك، كما يبدو، العوائق الخطيرة التي يمكن أن تعرض رؤيته وتأريخه الأدبي للتشويه والمسخ..

- ٦ -

وهكذا فقد راح عبد الصبور يواصل مسيرته النقدية في السبعينات، وقد تعززت مكانته الثقافية والرسمية، واكتسبت كتاباته نبرة واثقة، وأحس أن من حقه أن يقدم موقفاً ازاء الظواهر والتجارب الثقافية والابداعية المختلفة. بل راح ولأول مرة يتحدث بروحية الوصاية الأبوية عن تجارب الشعراء الشباب» (١١١)

ووجد نفسه مسوقاً لأعادة النظر في الكثير من المواقف والمنطلقات الفكرية والتقدمية القديمة. فبعد أن كان يبحث عن تفسير تاريخي لظهور هذا الموقف الفكري لهذا الكاتب أوذاك، راح يمارس دور الناقد المسؤول في التوجيه والادانة. ولم يعد يفتح قلبه ببراءة وسهولة امام قرائه مثلما كان يفعل في بداياته النقدية وبشكل خاص في كتابه النقدي الأول «أصوات العصر» وكتابه النقدي المهم «حتى نقهر الموت»

ففي «قصة الضمير المصري الحديث» ١٩٧٢ وانطلاقاً من ثنائية الموازنه بين الموقف السلفي والموقف «التغريبي» هاجم بشدة الدعوات الاستغرابية» الصادرة عن عدد من المفكرين أمثال سلامة موسى في كتابه «اليوم والغد» والدكتور حسين فوزي في كتابه «سندباد عصري» والدكتور طه حسين في كتابه «مستقبل الثقافة في مصر» وأشار الى أن «هذه الدعوات الجارة الى الاستغراب هي لون من السخط على الواقع حين تستبد الحماسة بهذا السخط فتحرفه عن مجاله الصحيح (١١٢) ولا أعتراض هنا على أفكار عبد الصبور في هذه المرحلة، وأنما تلفت نظرنا بشكل خاص هذه النبرة الصارمة التي راح يناقش بها بعض المفكرين الذين ظل ينظر الى تاريخهم ومواقعهم بنوع من القداسة. كما أنه لايستقر عند صيغة ثابتة وهو يحاول أن يبلور حدود المصالحة بين ثنائية الموقف السلفي والموقف التغريبي أو ثنائية الشرق والغرب، أو ثنائية الثقافة العربية والثقافة الغربية فها هو يعلن بحماسة كبيرة «الثقافة العربية السلفية لاتكفي وحدها لصنع الانسان الجديد، بل لابد من البحث عن منابع جديدة يفتش عنها في فكر هذه الأمم المتقدمة، فنحن عندئذ لا نتجه الى فكرنا السلفي القديم وحده، ولانتجه الى فكر جيراننا في الشرق القريب أو الشرق البعيد، ولكننا نتجه الى الغرب، لايمعنا من التقدير لحضارته وثقافته فصول مأساته السياسية معنا» (١١٣) وواضح هنا هذا الارتماء على ثقافة الغرب الذي يبشر به دون اشتراطات أو تحفظات مخلاً بذلك صيغة «التوسط» بين أخطر الثنائيات المتضادة التي تواجه مجتمعنا في العصر الحديث. ويمكن ملاحظة ذلك من تعمق وشمول سياحاته الثقافية في الأدب الغربي والعالمي. حيث تطغى في كتابه «وتبقى الكلمة» النماذج المستقاة من الأدب العالمي حيث يتحدث عن كازانتراكيس وكفافي وسافو وبوشكين وسارتر وبيترفايس وبودلير وشكسبير وروبرت لويل وغيرهم (١١٤).

أما في كتابه اللاحق «كتابة على وجه الريح» ١٩٨٠ ويبدو أنه آخر الكتب المطبوعة في حياته، والذي طبع طبعة ثانية في الرياض تحت عنوان جديد هو.. نبض الفكر» ١٩٨٢، فنجد فيه توازنا بين الاهتمامات الثقافية العربية والسياحات الثقافية العالمية. وفي الواقع فأن صلاح عبد الصبور هنا يبدو لنا اكثر تمرساً بالبحث النقدي، وأن ظل أميناً الى جذوره ككاتب للمقالة الفنية وكناقد انطباعي ذوقي. يفتتح عبد الصبور كتابه النقدي هذا بدراسة موسعة نسبياً عن «مسرح شوقي الشعري» ونكتشف فيه ميل الكاتب للاقتراب من مناهج البحث الأكاديمي المنظمة التي كان يعقبها الا أننا لو تفحصنا القيمة النقدية لهذا الجهد، لوجدناه، سواء في طريقه بنائه أو أحكامه، لايختلف كثيراً عن الدراسات والمعطيات النقدية المعروضة في الحقل الأدبي حول شعر أحمد شوقي ومسرحه. ويمكن أن نشير هنا بشكل خاص الى دراسة الدكتور محمد مندور عن «مسرحيات شوقي» (١١٥) التي كانت أصلاً مجموعة من المحاضرات القيت سنة ١٩٥٤ على طلبة قسم الدراسات الادبية بمعهد الدراسات العربية العالية. وربما تكمن

فضيلة صلاح عبد الصبور في تلميحه الى عجز الشعر الغنائي عن خلق دراما شعرية ثم يعلن عن شروط خلق الشاعر المسرحي فيقول . . ولكن الشعر المسرحي يحتاج الى شاعر يستطيع تجاوز ذاته في بعض الاحيان لكي يتمثل ماسواها من الذوات ، فيتوهم أحاسيسها وانفعالها ، ويعبر عنها وأسلوبها في معاناة الحياة وتصورها . » ثم يخلص من ذلك الى القول «وما ذلك من شأن شعراء الغناء» (١١٦) وكأنه يومي هنا الى تجربته الشخصية في ميدان المسرح الشعري.

ويتضمن الكتاب اضافة الى ذلك دراسات فاضحة عن «شاعرية العقاد» وعلى محمود طه وايليا ابي ماضي والمعري ، كما يتوقف أمام بعض النماذج الأدبية العالمية . وفي معظم ماكتب صلاح عبد الصبور لم يفارقه حسن الموازنة والمصالحة بين الثنائيات المتضادة ، بل أنه ليتصيدها في تجارب ادباء العالم المختلفين . فهو عندما يتحدث عن الكاتب اليوناني المعاصر كازانتزاكي يلتقط خيطاً يشد تجربتي اليونان ومصر فيقول «ان هذه الآونة الناشئة قد واجهت كما واجهنا نحن في محاولتنا لبناء شخصيتنا تيارين رئيسيين هما تيار السلفية الذي يرى العودة الى الماضي الزاهر او استعادته ، وتيار التغريب الذي ينكر عودة هذا الماضي» (١١٧) وهو يؤكد أيضاً الى أن العقلية اليونانية المحدثة قد استطاعت أن توفق على مدى قرن من الزمان بين تراثها ومعاصرتها ، وعند حديثه عن رواية «زوربا» يلتقط ملمحاً ، كثيراً ما كان يعود اليه في استقصاءاته عن الأدب العربي المعاصر حول التوازن بعض الثنائيات المتضادة كثنائية العقل والجسد أو التصميم والالهام أو ماتسمى بالنزعة الابوللونية والديونيزيوسية «يقول نيتشه أن الفن العظيم هو التوفيق بين الألهين الاغريقيين أبوللو إله التصميم والاحكام وملهم المعمار والشعر ، وديونيزيوس أله النشوة والرقص والصخب . . ان الفن توفيق بين التصميم والألهام . . بين العقل والجسد . . وليس هذان الملمحان الا نبعين للشخصيتين الرئيسيتين في ـ زوربا ـ (١١٨)

ـ ٧ ـ

ترى كيف يمكن النظر بشكل موضوعي الى انجاز الشاعر الراحل صلاح عبد الصبور في ميدان الممارسة النقدية؟

ولو شئنا أن نستعير صيغة عنوان أحد كتبه النقدية : (١١٩)

«ماذا يبقى . . من صلاح عبد الصبور للتأريخ؟»

في تقديري ان الزمن معيار مهم لتحديد خلود أو ديمومة أي نص أدبي أو نقدي ، ولذا فأن العودة الى اصدار حكم نقدي موضوعي مستقبلاً ، أمر اكثر أكثر جدوى وقبولاً . اذ لايمكن الركون للاحكام النقدية التي صدرت ، أو تصدر ، ضمن جو الحزن والأسى الذي تركه رحيل الشاعر المفاجىء عن الساحة الأدبية .

ولذا لايمكن أن نأخذ مأخذ القبول الكامل الكثير من الأحكام والأراء النقدية التي قيلت اثر رحيل الشاعر ، وبشكل خاص تلك التي تضمنها العدد الخاص الذي أصدرته بهذه المناسبة مجلة «فصول» المصرية في عددها الأول ـ اكتوبر ١٩٨١ ، فقد جاءت وهي ملفعة بالأسى والاحساس بالخسارة بحيث لم يكن بالامكان تسجيل حكم نقدي موضوعي في مثل هذا العدد التكريمي . ولذا فبأستثناء قلة من الدراسات النقدية الجادة ، فان الكثير من مقالات هذا العدد لاتكاد تزيد عن نغمة الأسى لرحيل الشاعر الكبير تقتضيه المناسبة أو قراءة استعراضية ووضعية لبعض كتبه وارائه .

لقد ترك لنا صلاح عبد الصبور كما نثرياً ضخماً ، يتجاوز الى حد كبير نتاجه الشعري والمسرحي معاً . ويبدو أن الشاعر الراحل كان قد أدرك هذه الحقيقة عندما أعلن في واحدة من آخريات مقابلاته الصحفية مع جهاد فاضل قائلاً :

«حياتي الآن نثر بعد أن كانت شعراً . لقد استهلكني نثر الحياة اليومية واستهلك أوقاتي ، ولكني عائد قريباً الى الشعر . » (١٢٠)

ويبدو أن هذا الأحساس كان يؤلمه ويحز في نفسه ، ولذا فقد كان يؤكد عزمه على العودة ثانية الى الشعر «كانت حياتي منذ سنوات مضت شعراً يتخلله النثر ، وأصبحت الآن نثراً يتخلله الشعر ، فقد داهمني نثر الحياة اليومية ، وأستهلك أوقاتي . ولكني أزمع في القريب العاجل أن أخلع عني أردية الأزمان النثرية ، وأخرج معتمراً في طريق الشعر . » (١٢١) ورغم مافي قوله من أشارة الى جفاف حياته وخلوها من التوهج والشعر فأنه لايخلو من تلمس لموطن أزمنه خلال تلك الفترة . ولو عدنا الى البيبليوجرافيا الشاملة التي نشرتها مجلة «فصول» المصرية في عددها الخاص لوجدنا كماً هائلاً من المقالات والدراسات والخواطر الأدبية والصحفية ـ ولو

شئنا أن نقتصر على الكتب النقدية والنثرية فقط لوجدنا أمامنا اكثر من أربعة عشر كتاباً هي:

١ - «أصوات العصر» القاهرة ١٩٦٠

٢ - «أفكار قومية» القاهرة ١٩٦٠

٣ - «ماذا يبقى منهم للتاريخ» القاهرة ١٩٦١

٤ - «حتى نقهر الموت» بيروت ١٩٦٦

٥ - «قراءة جديدة لشعرنا القديم» القاهرة ١٩٦٨

٦ - «حياتي في الشعر» بيروت ١٩٦٩

٧ - «وتبقى الكلمة» بيروت ١٩٧٠

٨ - «رحلة على الورق» القاهرة ١٩٧١

٩ - «مدينة العشق والحكمة» القاهرة ١٩٧٢

١٠ - قصة الضمير المصري الحديث القاهرة ١٩٧٢

١١ - «النساء حين يتحطمن» القاهرة ١٩٧٦

١٢ - «كتابة على وجه الريح» القاهرة ١٩٨٠

١٣ - «نبض الفكر» الرياض ١٩٨٢

١٤ - «على مشارف الخمسين» بيروت ١٩٨٣

أضافة الى كتابة مقدمة لمختارات شعرية عن علي محمود طه - بيروت ١٩٦٩

ويمكن أن نلاحظ هنا أن بعض هذه الكتب أنما هي مجرد عناوين أخرى لكتب قديمة، أو مختارات مأخوذة من من كتبه السابقة. ويمكن أن نشير هنا الى أن كتابه الموسوم «مدينة العشق والحكمة» ماهو الا مختارات من كتابيه السابقين «أصوات العصر» و«حتى نقهر الموت» وليس فيه أي جديد أبداً. أما كتابه «نبض الفكر» فهو ليس الا طبعة أخرى من كتابه السابق «كتابة على وجه الريح»، ويمكن أن نلاحظ هنا أن كتابه الصغير الأخير «على مشارف الخمسين» الذي نشر بعد وفاته كان يتضمن مجموعة المقالات التي نشرها قبيل وفاته في مجلة «الدوحة القطرية». ويجدر بالذكر أن «أفكار قومية» الصادر عام ١٩٦٠ كان عبارة عن كتيب اعلامي وسياسي كان يهدف للتعبير عن خط السلطة السياسي والاعلامي آنذاك وهو يضم موضوعات مثل: كيف عرفنا عروبتنا؟ العناصر الثلاثة للايديولوجية العربية، انها ثورة العرب جميعاً، فلسفة التخطيط، اشتراكيتنا، الواجب الايديولوجي للاتحاد القومي»(١٢٢).

ورغم أن هذا الكتاب لايمتلك أهمية لاضاءة الرؤية النقدية لدى صلاح عبد الصبور بسبب اقتصاره على محاور سياسية ودعائية، الا أنه يكشف من جانب آخر عن جذور التحول السياسي لدى الشاعر الذي بدأ لدى الشاعر بتخليه المبكر عن موقف المثقف اليساري الملتزم الذي التزم به في الخمسينات. وهذا ينفي ماذهب إليه أحد النقاد من أعتبار «حياتي في الشعر» ١٩٦٩ هو الوثيقة الاساسية التي أعلنت عن قطيعة صلاح عبد الصبور مع أتجاهه السابق، كما يضيء هذا الكتيب طبيعية الدور الاعلامي الثقافي الرسمي الذي قبل الاضطلاع به فيما بعد في فترة دقيقة تميزت بصعود الاتجاه اليميني وتصفية الاتجاهات التقدمية في مصر في عهد الانفتاح، ابتداء من قبوله رئاسه تحرير مجلة «الكاتب» كبديل للكاتب التقدمي أحمد عباس صالح وانتهاء بأعلى المراكز الاعلامية والثقافية التي شغلهافي أواخر حياته.

واذا شئنا ان نغربل هذا الكم النقدي والنثري بغربال الموضوعية لا ستبعدنا الكثير من الاحكام النقدية الحماسية التي ظهرت خلال سني حياته وبعد وفاته. ومنها القول بأنه صاحب.. فكر نقدي منسق، يستمد عناصره من روافد مختلفة ليعيد التأليف بينها في نسيج متماسك تدق خيوطه وتتشابك فتؤلف نظرية متكاملة في نقد «الشعر»(١٢٣)، كما لايمكن أن نذهب مع ماذهب اليه الدكتور أحمد كمال زكي في كتابه «النقد الأدبي الحديث - أصوله واتجاهاته» الذي يضع فيه صلاح عبد الصبور بين نقاد المنهج الذي أسماه بالمنهج التكاملي في النقد «على أساس أنه ارصن الاتجاهات في تقيم الأعمال الأدبية»(١٢٤).

بل أنه قد حاول أن يستخلص بعض القيم النقدية المستقاة في «حياتي في الشعر»، وهي في الغالب أحكام وقيم نظرية وجمالية استقاها من سياحاته الثقافية الغزيرة، ولا تمتلك خصوصية الموقف الجمالية هذه انها تجسد طبيعة المناخ الثقافي والفكري في أواخر الستينات وبالذات بعد مناخ هزيمة الخامس من حزيران عام ١٩٦٧. والواقع أن صلاح عبد الصبور لم يستقر عند صيغ وقيم ثقافية مستقرة بل كان يعكس حالة الوضع الثقافي والتيارات الأدبية والثقافية المؤثرة في كل مرحلة من مراحل تطوره ونضجه. فالموضوعات الملتهبة التي كانت تؤرق أبناء جيله في فترة معينة سرعان مالجد سبيلها الى قلمه. لذا نجد تبدل الحساسية الفنية.. وأحياناً الموقف السياسي. ينعكس على تفكيره. وهذا يفسر لنا عدم استمرار بعض المفاهيم النقدية والجمالية لديه الخاصة بوظيفة الشعر والفن وبالعلاقة بين الكثير من الثنائيات المتضادة. وعودته لتبني الكثير من الاحكام النقدية حول تفسير وتقييم تجربته الشعرية وتجربة شعراء الحداثة بشكل عام.

أن النظر الموضوعي لجهد صلاح عبد الصبور في ميدان النثر

والنقد يجب أن يضعه في موقعه الحقيقي ككاتب مقالي وكناثر فني وكناقد أنطباعي ذوقي. بل أن اكثر المتحمسين له لاينفي في بعض المواطن مثل هذا الحكم. فالدكتور أحمد كمال زكي، رغم حماسته الفائقة له، يعترف بأن صلاح عبد الصبور قد مر بمرحلة النقد التأثري وأنه لم يتحلل يوماً من انطباعية الأولين وتأثرية المتأخرين»[١٢٥] ورغم أن د. أحمد كمال زكي يرى أن عبد الصبور ـ بعد كتابه «وتبقى الكلمة» قد «أصبح موجهاً وأتزنت لغته وتعدت حدتها وأحكامها المتعجلة الخاطفة، كما أصبح باحثاً عن المشكلات ليتوقف عندها ويرتبها حسب أهميتها.»[١٢٦] الا أنه يعود في موطن لاحق على استمرار منهجه الذوقي عندما أشار الى أنه لايؤمن بوجود قواعد مسلم[١٢٧] بها وأنه «لما كان كارهاً لأن يفرض مذهباً بعينه ويعده الحق وحده، لتشككه في كل مالايفسر الظاهرة التعبيرية، اعتمد على منطق كل عمل أدبي على حدة.. بروح يتذوقه ويستجيب له.»[١٢٨]

ويمكن القول بأن الكثير من مقالات صلاح عبد الصبور تظل في حدود المقالات والخواطر الصحفية السريعة. وقد كان الدكتور شكري محمد عياد عندما وصف أحد مقالات صلاح عبد الصبور بأنه «أقرب الى الريبورتاج الصحفي»[١٢٩] وهو حكم ينطبق على الكثير من المقالات التي نشرها، وأعاد طبعها في بعض كتبه التي سبق الاشارة اليها. وربما كان ماهر شفيق فريد قريباً من الحقيقة عندما تحدث عن أهمية مقالات عبد الصبور حول المسرح فقال «ليس للكثير من هذه المقالات قيمة كبرى فهي في الغالب صحافة أدبية من وحي اللحظة، وبعضها لايعدو أن يكون تعريفاً بحياة الكاتب وتلخيصاً لموضع المقال.»[١٣٠] الا أنه، يستدرك، في موطن آخر فيشير الى أن مقالات صلاح عبد الصبور، على الرغم من ذلك، جديرة بأن يحتفظ بها لأسباب منها انها سجل لاهتماماته. واهتمامات الشاعر الكبير شائقة دائماً وهي تتزامن مع محاولاته كتابة مسرحية شعرية، وتومىء الى الاتجاه الذي كان الجزء الخلاق من عقله يتحرك فيه، وهي تمتاز على مقالات نقاد الصحف بما يشيع فيها من نفس شعري حار، وبما يكمن وراءها من رصيد ثقافي وحافظة واعية وذهن وقاد.» ورغم هذا الاستدراك فأن القيمة الحقيقية لأغلب مقالات صلاح عبد الصبور تكمن في كونها تضيء التجربة الأبداعية لأحد أبرز ممثلي حركة التجديد الشعري في أدبنا العربي، وهي أضاءة مهمة ولاشك. ولانعتقد أن الجهد النقدي لشاعرنا قد أرتقى الى مستوى الظاهرة النقدية الفاعلة والمؤثرة، على غرار ماأرتقت اليه التجارب النقدية لدى عدد من المبدعين الرواد أمثالي طه حسين والعقاد، كما لانتوقع أن تتحول مؤلفاته الى مراجع ذات قيمة كبيرة للباحثين والنقاد والأكاديميين الذين يعنون بدراسة الموضوعات التي تطرق اليها، وأنها ستظل ذات طبيعة شخصية أساساً، وتكشف عن حس فني وشعري عميق يمنح كتاباته النثرية نكهة جمالية خاصة كلون من النثر الفني العصري وكجزء من رصيد المقالة الأدبية والفنية في أدبنا الحديث.

ولكن، رغم كل ماقلنا، ثمة حقائق أولية لايمكن أن ننساها. فصلاح عبد الصبور، شاعراً ومسرحياً ودرامياً، هو نتاج مرحلة ثورية خطيرة في تاريخ الشعر العربي المعاصر منذ أوائل الخمسينات حيث بدأت حركة الحداثة الشعرية تشق طريقها بمسارات عميقة وسط متاريس وعوائق وفخاخ متنوعة، لقد كانت حركة التجديد الشعري، رغم كل مارافقتها في بعض مراحل تطورها، حركة ثورية داخل الثقافة العربية، لم تكن هي الأخرى تجري بمعزل عن سلسلة من المخاضات والتحولات الاجتماعية العميقة التي كانت تجري داخل الوطن العربي. لذا اكتسبت القيم الشعرية الجديدة هذه السمة الثورية المرتبطة بحركة التقدم. وضمن هذا السياق التاريخي الاجتماعي تصب تجربة أحد رواد حركة الحداثة الشعرية العربية الشاعر صلاح عبد الصبور.

لقد تطورت تجربة الشاعر الابداعية ضمن المسار العام لحركة التجديد الشعري، وكانت تمثل أحد روافد حركة الحداثة التي تستمد تسغها الاساسي من تجربة رواد حركة الشعر الحر في العراق: نازك الملائكة والسياب والبياتي. بل أن عبد الصبور يعلن صراحة

> بأن «ديوان نازك الملائكة الأول بمقدمته الجليلة هو الذي ألهم أقتناعي بالمغامرة الشكلية»[١٣٢]

وقد ظل صلاح عبد الصبور أميناً لتقاليد حركة الريادة الشعرية ضمن لتويعاته الخاصة وفي الحدود العامة لتجربة الحداثة العربية Modernity دون أن يندفع نحو مظاهرها المتطرفة المتمثلة في استلهام لتجارب الحداثة ـ العصرانية Modernism التي جسدتها تجارب بعض ممثلي مجلة «شعر» اللبنانية وبعض التجارب العربية الطليعية الأخرى، ومنها بعض تجارب أودنيس.

بل أنه أعلن في الكثير من المرات عن نقده لبعض مظاهر التطرف هذه كما اعترف من جهة أخرى بعجزه عن فهم وتذوق الكثير من تجارب أدونيس الشعرية [١٣٣] ويبدو أن عبد الصبور أراد أن يتوسط بين مسارات الحداثة الشعرية - فتوسط بين انجازات حركة الريادة الشعرية وبين النزعات العصرانية المتطرفة لممثلي مجلة «شعر». وليس غريباً أن يعترف يوسف الخال، الأب الروحي لشعراء مجلة «شعر» اللبنانية بأبتعاد صلاح عبد الصبور وعدم تعاونه مع المجلة واتجاهها. [١٣٤]

ولكن هل استطاع صلاح عبد الصبور أن يحافظ حتى النهاية. على مستوى السيرة الشخصية - على التوسط» بين الثنائية الضدية التقدم - واللبرالية أم أنه وجد نفسه - ربما دون أن يدرك مخاطر ذلك في طرف الموقف اللبرالي بقبوله السير في ركاب ثقافة الانفتاح الساداتية ومؤسساتها الوظيفية الكبرى والتي اتخذت احد أشكالها مسؤوليته عن مشاركة الجناح الصهيوني في معرض الكتاب الدولي في القاهرة والذي أثار عليه غضب واستياء أصدقائه من الأدباء والفنانين والصحفيين التقدمين.

ترى هل أن اختلال هذه «الموازنة» قد أدى بصلاح عبد الصبور الى أن يكف قلبه عن الخفقان بعد تلك المواجهة الصريحة والصارمة مع الحقيقة ومع الضمير التي تمثلت في جلسته الأخيرة مع عدد من الشعراء والفنانين ومنهم الشاعر أحمد عبد المعطي حجازي والشاعر أمل ونقل والدكتور جابر عصفور والتي لم يحتمل فيها قلبه صرخة الحقيقة، فأنحلّت هذه الثنائية ليتسرب خلالها شبح الموت.

- ٩ -

ترى أكان صلاح عبد الصبور يدرك، وهو يكتب في مقدمة «نقهر الموت» بأنه لا يقهر الموت الا الحجر والكلمة، أكان يدرك أن الموت كان قريباً منه الى هذا الحد؟

يبدو أن الاحساس بالموت، لم يفارق مخيلة الشاعر، وبما أن لوعة الشاعر العربي القديم وتضرعاته «لو أن الفتى حجر» أمر في حدود المستحيل، فلم يبق أمامه سوى سلاح الكلمة يشهره في وجه الموت. وهكذا فقد كانت الكتابة بالنسبة له محاولة لاجتياز حاجز الفناء وبرزخاً للوصول الى الخلود لقد أدرك منذ وقت مبكر حقيقة أن «الانسان الفرد لا يملك للموت رداً ولا دفعاً، ولكن الأمة من الناس تستطيع أن تضع حجراً فوق حجر، وتجعل منه نُصباً، . . تستطيع الأمة أن تقهر الموت بالفن. . وحين تدرك الأمة سر الخلود، يتقدم طليعتها الموهوبون ليبدعو لها نظام أمجادها ونظم كلماتها، وكان أبداع الأمة يتجمع عندئذ في هذه الأيدي الموهوبة والألسنة الفصحية. وحتى يولد فنان، تعرف الأمة انها قد قهرت جيشاً من جيوش الموت.» [١٣٦]

يكفي صلاح عبد الصبور فخراً أنه ترك مجداً شعرياً وأدبياً سيظل رغم لعبة الموت والفناء، خالداً ومتألقا بوجه الزمن. وستظل كلماته تتحدى الموت:

«لا يقهر الموت الا الحجر والكلمة،

والكلمة أطول عمراً من الحجر وأصلب على الزمن وأقدر على مغالبته.» [١٣٧]

الهوامش

(١) «أصوات العصر» صلاح عبد الصبور، الدار القومية للنشر، القاهرة - الكتاب دون تاريخ، لكن تأكد لدينا أن مطبوع سنة ١٩٦٠ - راجع الببليوجرافيا الخاصة بأعمال صلاح الدين عبد الصبور المنشورة في العدد الخاص من مجلة «فصول» المصرية اكتوبر ١٩٨١.

(٢) أود أن ألفت انتباه القارىء الى أني سبق وأن درست بعض جوانب تجربة صلاح عبد الصبور في درسات سابقة هي:

أ - «عبد الصبور ومسرح الموت - بين مأساة الحلاج وجريمة قتل في الكارتدرائية» مجلة «الآداب» اللبنانية، العدد (٩) ١٩٦٧.

ب - «شعر صلاح عبد الصبور - من الغنائية الى الدراما» مجلة «الآداب»، العدد (٧) ١٩٧٠

جـ «نحو ميلاد جديد للحكاية الشعرية» مجلة «الآداب» العدد (٢) ١٩٦٨

د - «القناع الدرامي والشعر» مجلة «الاقلام» العراقية العدد ١١ - ١٢ ١٩٨١

هذا وقد سبق لي وأن جمعت الدراسات الثلاث الأولى في كتابي النقدي «معالم جديدة في أدبنا المعاصر» منشورات وزارة الاعلام بغداد ١٩٧٥

(٣) «أصوات العصر» ص ١١

(٤) المصدر السابق، ص ٨٠ - ٨٥

(٥) «نبض الفكر» صلاح عبد الصبور، دار المريخ، الرياض ١٩٨٢ ص ١٧٧. لاحظنا أن هذا الكتاب أنما هو عنوان آخر لكتاب «كتابة على وجه الريح» الصادر عام ١٩٨٠.

(٦) «النقد الأدبي» - كارلوني وفيللو ترجمة كيتي سالم منشورات عويدات، بيروت ١٩٧٣، ص ٦٨.

(٧) المصدر السابق، ص ٧١.

(٨) «قراءة جديدة لشعرنا القديم» ـ صلاح عبد الصبور، منشورات «أقرأ»، بيروت ص ٥، طبع لأول مرة ١٩٦٨.

(٩) «فكر صلاح عبد الصبور من كتاباته النقدية» نبيلة ابراهيم، مجلة «فصول» ـ العدد الخاص ص ١٦٥

(١٠) «النزاهة الفكرية والفكر المصري الحديث» عزت قرني، مجلة «فصول» العدد الخاص ص ١٨٧

(١١) المصدر السابق ص ١٨٨

(١٢) «ت. س. أليوت: الأرض الخراب ـ الشاعر والقصيدة» د. عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسه العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٨٠ ص ١٥

(١٣) ت. س. اليوت: الشاعر الناقد» ف. أ. ماثيسن، ترجمة د. احسان عباس، المكتبة العصرية، بيروت ١٩٦٥، ص ٤٦

(١٤) Selected Prose, T. S. Eliot, penguin Books and Faber and Faber, 1955, Great Britain pp20,21.

(١٥) ت. س اليوت ـ الشاعر الناقد» ص ٧٣. يرجى ملاحظة أني قد أجريت تعديلات طفيفة على ترجمة هذا النص.

(١٦) «حتى نقهر الموت» صلاح عبد الصبور، دار الطليعة، بيروت ١٩٦٦، ص ١٠

(١٧) المصدر السابق ص ٨

(١٨) المصدر السابق ص ٩

(١٩) المصدر السابق ص ٩

(٢٠) المصدر السابق ص ١١

(٢١) المصدر السابق ص ٦٣

(٢٢) المصدر السابق ص ٦٨

(٢٣) المصدر السابق ص ١٧٧

(٢٤) المصدر السابق ص ١٧٩

(٢٥) المصدر السابق ٢٢٢

(٢٦) المصدر السابق ص ٢٢١

(٢٧) المصدر السابق ص ٢٢٥

(٢٨) المصدر السابق ص ٢٢٥

(٢٩) المصدر السابق ص ٢٢٥

٣٠) المصدر السابق ص ١٩٥

(٣١) «قراءة جديدة لشعرنا القديم ص ٥

(٣٢) المصدر السابق ص ٦

(٣٣) المصدر السابق ص ٣

(٣٤) المصدر السابق ص ٨

(٣٥) المصدر السابق، ص ١٨

(٣٦) المصدر السابق ص ١٨ ـ ١٩

(٣٧) المصدر السابق ص ١٩

(٣٨) المصدر السابق ص ٢٠

(٣٩) ديوان الشعر العربي ـ علي أحمد سعيد (أودنيس) ـ منشورات المكتبة العصرية صيدا ـ بيروت جـ ١ / ١٩٦٤

(٤٠) حتى نقهر الموت ـ ص ١٧٦

(٤١) المصدر السابق ـ ص ١٧٧

(٤٢) المصدر السابق ص ١٧٧

(٤٣) حياتي في الشعر ـ دار العودة ـ بيروت، ١٩٦٩، ص ١٠

(٤٤) المصدر السابق ـ ص ١١١

(٤٥) المصدر السابق ص ١١١

(٤٦) قراءة جديدة لشعرنا القديم ـ ص ١٠

(٤٧) المصدر نفسه ـ ص ١٠

(٤٨) المصدر نفسه ـ ص ١٠

(٤٩) المصدر نفسه ص ١٣

(٥٠) المصدر نفسه ص ١٥

(٥١) المصدر نفسه ص ١٥

(٥٢) تجربتي في الشعر ـ صلاح عبد الصبور ـ مجلة (فصول) القاهرة ـ المجلد الثاني ـ العدد الأول ـ اكتوبر ـ ١٩٨١ ـ ص ١٨

(٥٣) المصدر السابق ص ١٨

(٥٤) قراءة جديدة لشعرنا القديم ـ ص ٢٠

(٥٥) نفسه ـ ص ٢١

(٥٦) نفسه ص ٢٢

(٥٧) نفسه ص ٢٢ ـ ٢٣

(٥٨) نفسه ص ٢٣

(٥٩) نفسه ص ٢٤

(٦٠) نفسه ص ٢٥

(٦١) نفسه ص ٢٩

(٦٢) نفسه ص ٢٩

(٦٣) نفسه ص ٣٢

(٦٤) نفسه ص ٣٢

(٦٥) نفسه ص ٢ظ

(٦٦) راجع معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ـ تأليف : مجدي وهبه وكامل المهندس ـ حيث يستخدم مصطلحي الألمعية والظرف مقابل هذه الكلمة. أما د. لؤلؤه فيفضل مصطلح الظرف ـ المجاز الذهني ـ موسوعة المصطلح النقدي ـ ص ١٤

(٧د) قراءة جديدة لشعرنا القديم ص ١٢٥

(٦٨) الصورة الأدبية ـ د. مصطفى ناصف ـ دار الأندلس ـ بيروت ـ ط ٣/ ١٩٨٣

(٦٩) قراءة جديدة لشعرنا القديم ص ١٢١

(٧٠) ديوان الشعر العربي ـ علي أحمد سعيد (أدونيس) جـ٢/ ٢٩

(٧١) قراءة جديدة لشعرنا القديم ص ٣٤

(٧٢) دراسة الأدب العربي ـ د. مصطفى ناصف ـ ص ٢٢٩ ـ ٣٠٧ الصورة الأدبية ـ د. مصطفى ناصف ـ ١٥٢ ـ ١٨٦.

ملاحظة : لم نطلع على كتاب الدكتور ناصف الموسوم: قراءة ثانية لشعرنا القديم.

(٧٤) قراءة جديدة لشعرنا القديم ص ٥٨ ـ ٦٠

(٧٥) دراسة الأدب العربي ص ٢٦٠ ـ ٢٦٨

(٧٦) حياتي في الشعر ـ صلاح عبد الصبور ـ دار العودة ـ بيروت ـ ١٩٦٩ ـ ص ١٠

(٧٧) المصدر السابق ص ١٠

(٧٨) قضايا الشعر الحديث ـ جهاد فاضل ـ ٢٦٥

(٧٩) ت . س. إليوت ـ الشاعر الناقد ـ ترجمة د. إحسان عباس ـ ص ١٧٥

(٨٠) حياتي في الشعر ـ ص ١١

(٨١) المصدر السابق ص ١٨

(٨٢) الشعر العربي المعاصر ـ قضاياه وظواهر الفنية والمعنوية ـ د. عز الدين اسماعيل ـ دار الكاتب العربي ـ القاهرة ـ ١٩٦٧

(٨٣) حياتي في الشعر ـ ٢ـــ

(٨٤ المصدر السابق ص ٢ـــ

(٨٥) المصدر السابق ص ٢٩

(٨٦) المصدر السابق ص ٢٢ ـ ٢٣

(٨٧) حياتي في الشعر ص ٣٧

(٨٨) حياتي في الشعر ص ٤٦

(٨٩) حياتي في الشعر ص ٧٤

(٩٠) تجربتي الشعرية ـ صلاح عبد الصبور ـ مجلة (فصول) ـ العدد الأول ١٩٨١ ـ ص ١٥

(٩١) المصدر السابق ـ ١٥

(٩٢) ت. س. إليوت الشاعر الناقد ص ٢٠٨

(٩٣) المصدر السابق ص ٢٠٨

(٩٤ المصدر السابق ص ٢٠٩

(٩٥) المصدر السابق ص ٢٠٩

(٩٦) حياتي في الشعر ص ٨٧

(٩٧) المصدر السابق ص ٩٠

(٩٨) المصدر السابق ٩٠

(٩٩) المصدر السابق ٩٢

(١٠٠) Selected Prose, T.s.Eliot penguin Books in assosialafion with Fader and Faber pp 63, 64

(١٠١) قضية الشعر الجديد ـ د. محمد النويهي ـ معهد الدراسات العربية ـ القاهرة ١٩٦٤ ـ ص ١٧ ـ ٢٤

(١٠٢) على مشارف الخمسين ـ ص ٨٤

(١٠٣) عبد الصبور ومسرح إليوت ـ بين (مأساة الحلاج)و (جريمة قتل في الكارتدرائية) ـ فاضل ثامر ـ مجلة (الآداب) ـ بيروت ـ العدد ٩ ـ ١٩٧٩

(١٠٤) على مشارف الخمسين ـ ص ٨٤

(١٠٥) حياتي في الشعر ص ٩٨

(١٠٦) المصدر السابق ص ١٠٢

(١٠٧) القناع الدرامي والشعر ـ فاضل ثامر ـ مجلة (الأقلام) بغداد ـ العدد (١١ ـ ١٢) ١٩٨١ ـ ص ٧٣ ـ ٨٥

(١٠٨) تجربتي الشعرية ـ عبد الوهاب البياتي ـ ٣٤ ـ ٤٦

(١٠٩) حياتي في الشعر ـ ١٠٧

(١١٠) المصدر السابق ص ١٠٩

(١١١) فكر صلاح عبد الصبور من خلال كتاباته النثرية ـ نبيلة ابراهيم ـ مجلة (فصول) ـ ص ١٦٥

(١١٢) صلاح عبد الصبور بين التراث والمعاصرة ـ محمد مصطفى هدارة ـ مجلة فصول) ـ العدد الأول ـ اكتوبر ـ ١٩٨١ ـ ص ١٧٠

(١١٣) المصدر السابق ص ١٦٨

(١١٤) المصدر السابق ص ١٦٩

(١١٥) مسرحيات شوقي ـ د. محمد مندور ـ معهد الدراسات العربية العالية ـ القاهرة ـ ١٩٥٤

(١١٦) نبض الفكر ـ صلاح عبد الصبور ـ دار المريخ ـ الرياض ١٩٨٢ ـ ص ٤٠
(١١٧) المصدر السابق ص ١٩٦
(١١٨) المصدر السابق ص ١٩٨
(١١٩) ماذا يبقى منهم للتاريخ ـ صلاح عبد الصبور ـ القاهرة ـ ١٩٦١
(١٢٠) قضايا الشعر الحديث ـ جهاد فاضل ـ ٢٦٣
(١٢١) المصدر السابق ص ٢٦٤
(١٢٢) النزاهة الفكرية والفكر المصري الحديث ـ عزت قرني ـ مجلة (فصول) العدد الأول ـ ١٩٨١ ـ ص ١٨٣
(١٢٣) نظرية الشعر في كتابات صلاح عبد الصبور ـ ابراهيم عبد الرحمن محمد ـ مجلة (فصول) ـ العدد الأول ـ ١٩٨١ ـ ص ١٧٢
(١٢٤) النقد الادبي الحديث ـ أصوله واتجاهاته د. أحمد كمال زكي القاهرة ـ ١٩٧٢ ـ ص ١١١
(١٢٥) المصدر السابق ص ١١٥
(١٢٦) المصدر السابق ص ١١٦
(١٢٧) المصدر السابق ص ١١٨
(١٢٨) المصدر السابق ص ١١٧
(١٢٩) صلاح عبد الصبور وأصوات العصر ـ شكري محمد عياد مجلة (فصول) ـ العدد الأول ـ ١٩٨١ ـ ص ٢٠
(١٣٠) مسرح صلاح عبد الصبور المعنى والمبنى ـ ماهر شفيق فريد ـ مجلة (فصول) العدد الأول ـ ١٩٨١ ـ ص ١١٨
(١٣١) المصدر السابق ص ١١٨
(١٣٢) قضايا الشعر الحديث ـ جهاد فاضل ص ٢٦٦
(١٣٣) المصدر السابق ـ ٢٦٦
(١٣٤) المصدر السابق ـ مقابلة خاصة مع يوسف الخال ـ ص ٢٨٧
(١٣٥) المصدر السابق ـ مقابلة مع أحمد عبد المعطي حجازي ـ ص ٢٥٦ ـ ٢٥٩ تحدث فيها عن الجلسة الحادة التي نظمت في داره بحضور عبد الصبور والتي وجهت فيها اتهامات عنيفة من قبل أحد الحاضرين سببت له نوبة قلبية فارق بعدها الحياة.
(١٣٦) حتى نقهر الموت ـ ص ٦
(١٣٧) نفسه ـ ص ٥

دراسة

د. عناد غزوان

أبو تمّام ناقداً

من خلال اختياراته الشعرية في حماستيه الكبرى والصغرى

إنّ القوافي والمساعي لم تَزَلْ
مثلَ النظام إذا أصاب فريدا
هي جوهرٌ نثرٌ إذا ألفتَه
بالشعر صار قلائداً وعقودا
في كل معترك وكل مقامةٍ
يأخُذْن منه ذمَّةً وعهودا
فإذا القصائدُ لم تكن خضراءها
لم تَرْضَ منها مشهداً مشهودا
من اجل ذلك كانت العربُ الأُلى
يدعون هذا سؤدداً محدودا
وتندّ عندهم العلى إلا عُلىً
جُعلَت لها مرر القصيدِ قيودا

(أبو تمام ـ الديوان جـ ١
ص ٤٢١ ـ ٤٢٢)

«... إنّ أبا تمّام في اختياره الحماسة أشعر منه في شعره»

(مقدمة شرح ديوان الحماسة
للتبريزي ـ ص ٤)

«... إن الاختيار ضرب من التأليف، وليس كل أحد يجيد الاختيار، ولذلك يقول الشاعر:

قد عرفناك باختيارك إذ كا
ن دليلاً على اللبيب اختيارُهْ»

(شرح ديوان الحماسة ـ ص ٦)

«... وذكروا معنى تعاوره البحتري وأبو تمام: أنت في هذا أشعر من أبي تمام، فقال (البحتري): كلا والله ذاك الرئيس الأستاذ، والله ما أكلت الخبز إلا به».

«... قال: سمعت ابراهيم به العباس يقول لأبي تمّام، وقد أنشده شعراً له في المعتصم: ياأبا تمام، أمراء

الكـلام رعيـة لاحسـانـك، فقـال له أبـو تمام: ذاك لأني استضيء برأيك، وأرد شريعتك.»

(الصولي / اخبار أبي تمام ص ٦٧، ١٠٤)

تعتز كل أمة من الأمم بتجربتها الشعرية الأولى التي يكسبها التاريخ والزمن، وهي تنتقل من مرحلة حضارية ـ فكرية الى اخرى، نكهة الخلود الأدبي وديمومة البقاء بوصفها التجربة الأصيلة فنياً في حياة تلك الأمة، والوجه الواقعي لفكرها الأدبي ورصيدها الحضاري في حقبة مهمة من حقب وجودها الشعري، حيث تصير مثل تلك التجربة، مع احتفاظها بخصوصيتها وسماتها ومزاياها اللغوية والفنية، روح التراث القومي فكراً وموقفاً يجسّده الاعتزاز والاعجاب بها مظهراً حضارياً يغني تجارب الشعوب الأخرى بماله من أصالة وجودة وبعد قومي ـ إنساني يتجلى في مضمون التجربة الشعرية وفي واقعيتها وصدق مشاعرها ومن هنا صارت القصيدة العربية القديمة ـ في العصر الجاهلي قبل الاسلام ـ مصدر وروح التراث الشعري في الفكر الأدبي عند العرب. وصار الاهتمام بها رواية وتدويناً وشرحاً وتحليلاً وتقويماً نقدياً وفنياً من أبرز السمات الحضارية التي تميزت بها العصور الأدبية التي تلت ظهور الاسلام حتى العصر الحديث بوصفها، أي القصيدة، المثال والأنموذج الذي يمثل الاستعداد العقلي والخلقي والجمالي للشعر العربي كياناً عربياً وانسانياً.

فالعناصر الجمالية والتاريخية والاتساع الرائع في معارفنا المادية وقوانا . . . لايكوّن جوهر الحضارة»[1] ـ كما قيل ـ وانما يتوقف هذا «الجوهر» على الاستعدادات العقلية عند الأفراد؛ تلك الظواهر التي تمثل التجربة الشعرية كناً أساسياً من أركانها من خلال قدرتها اللغوية التي تحدث بالضرورة تطوراً مهماً في مشاعر وأحاسيس العصر الذي تعيش فيه مثل تلك التجربة التي تسمو في بعض مضامينها على حدودها المكانية لتعانق تجارب الشعوب الأخرى. فأنت لن تستطيع ـ في البعد المكاني ـ أن تفهم تأريخ بلد ما إذا أنت فصلت أراضيه عن خريطة العالم وضربت صفحاً عن كل مانشأ خارج حدود هذا البلد بعينه»[2]. وهذا مايفسر عالمية الأدب في الدراسات الأدبية المقارنة في العصر الحديث؛ تلك الدراسات التي تذهب الى ان فكرة الدراسة المقارنة يجب ان تقوم على سماع الصوت الأدبي لكل شعب من الشعوب في هذه المناحة الأدبية الحرة الشاملة المنفتحة. . فكلمات الشاعر وقوافيه هي في حركة دائبة لا تعرف الاستقرار والجمود والتحجر وإن كانت مرتبطة ـ حين تولد ـ ببعديها الزماني والمكاني، بيد أنها تبقى حرة في مضمونها:

تحلق دائماً، دائما وهي دائماً في تحليق
قارعة أبواب الفردوس بهمس وهدوء
ناشدةً لنفسها حياة خالدة»[3].

فالفكرة العميقة لايتوصل اليها «إلا رجل ذو عاطفة عميقة» ـ على حد تعبير (كولـيردج)[4] ـ والشاعر في قصيدته هو صاحب الفكرة العميقة، تلك الفكرة التي تصيّر القصيدة وجداناً حراً لايعرف الحدود والقيود في تعبيره عن الواقع والعصر. ومن هنا برز الاهتمام بفكرة رواية الشعر وتدوينه وجمعه والتفنن في اختياره وتبويبه في الأدب العربي خاصة والآداب العالمية الأخرى عامة. فبرزت فكرة الاختيارات او المختارات الشعرية والأدبية في الآداب الأوربية: في أخريات القرن التاسع عشر واوائل القرن العشرين. مثال ذلك: (الكنز الذهبي لأفضل الاغنيات والقصائد الغنائية في اللغة الانكليزية، لمؤلفه: ف. ت. بلكريف ـ ١٨٦١، ١٨٩١، ١٨٩٧:

ومختارات الشعراء الفرنسيين المعاصرين، لمؤلفه: ج. ولش، في ثلاثة اجزاء (١٨٦٦ ـ ١٩١٤)، ١٩١٥ سنة:

وبرز مع هذه الظاهرة مصطلح أدبي ـ نقدي جديد وهو بالانكليزية (الانثولوجيا ـ Anthology وبالفرنسية Anthologie) وقد ترجم الى العربية «بالمقتطفات» لتعني أصلاً مجموعة من أجمل القطع الشعرية ويقصد بها الآن مجموعة من المختارات الأدبية شعرية كانت او نثرية»[5].

و«بالمنتخبات» لتعني قطعاً مختارة من الدواوين الشعرية والمصنفات النثرية لتمثيلها أجل مافي صفحات الأدب القديم أو الحديث او لابرازها تياراً فنياً معيناً، او «بالمنتقيات» لتعني مجموعة من آثار أحد المؤلفين، تبرز أفضل ماكتبه، اوتعبر عن الاتجاه الفكري او الفني الذي انتحاه في انتاجه»[6]

اما هذا المصطلح ـ AnThology ـ في معجماته وقواميسه الانكليزية الأصيلة، فإنه يعني مجموعة مختارة من الشعر او النثر وقد تقسّم في بعض الأحيان على أصناف اوطبقات كمجموعة الشعر الغنائي والشعر الهجائي، او هو مجموعة لكتابات مختارة لعدد من

المؤلفين في شكل أدبي واحد او مضمون أدبي واحد» كمختارات الدراما» او «مختارات الفلسفة» وقد يعني مجموعة كتابات مختارة لمؤلف واحد. وتعني هذه اللفظة ـ AnThology : وهي مشتقة من الكلمة اللاتينية ـ AnThologia ـ باللغة اليونانية القديمة مجموعة الزهور وصارت مصطلحاً يعني مجموعة من القصائد القصيرة يضمها مضمون الحكمة والسخرية، وقد تعني أيضاً مجموعة مختارة من القطع الأدبية. وتعدّ (الانثولوجيا الاغريقية ـ أوالمختارات الأدبية اليونانية ـ Greek AnThogy) التي وجدت سنة ١٦٠٦ من أشهر المختارات او الاختيارات الأدبية في الآداب الأوربية. تضم هذه المجموعة حوالي (٤١٠٠) قصيدة و (٢٠٠٠) قطعة أدبية في مضامين وموضوعات مختلفة وان كان أغلبها في شعر الرثاء والحب وآداب الاهداء والاعتراف بالجميل والخطب البيانية في المدح والذم وأدب الفكاهة والمزاح وما يكتب من أثار أدبية على قبور الموتى وأدب الوعظ او المواعظ وأدب المرح، لأكثر من (٣٠٠) كاتب من القرن الخامس قبل الميلاد والى القرن السادس الميلادي[(٨)]

«فالمختارات الأدبية اليونانية» او «الانثولوجيا الاغريقية» اذن، هي اقدم نموذج للاختيارات الشعرية والنثرية في الآداب الأوربية في حين عرف الأدب العربي هذا المصطلح الأدبي منذ عهد مبكر في حياته الحضارية والفكرية. فأبو تمام (المتوفى سنة ٢٣١ هـ) في اختياراته الشعرية المتمثلة في حماستيه: الكبرى والصغرى (ديوان الحماسة والوحشيات) يعدّ رائداً في هذا الفن الحضاري من فنون النقد والأدب. وريادة أبي تمام في هذا المجال لاتعني انه اول من صنع الاختيارات الشعرية في الأدب العربي. فقد سبقته الى ذلك محاولات اخرى قام بها علماء ورواة ثقات في جمع الشعر العربي القديم وصنع الاختيار او الاختيارات او الدواوين منه. ولكنه الشاعر، الناقد الذي بوّب اختياراته تبويب معان أظهر قدرة أبي تمام النقدية وصفاء ذوقه الشعري في عملية الاختيار كلاً فنياً ذا أثر في حركة تطور نقد الشعر ودلالته المنهجية عند العرب.

تبنى العلماء في روايتهم للشعر العربي القديم مناهج سليمة تحرص على تسلسل الرواية وصحة الاسناد وقد بلغت هذه المناهج العلمية درجة من النضج والأستواء في العصر العباسي وخاصة في القرنين الثاني والثالث الهجريين. فظهر تدوين أشعار القبائل وصناعة دواوين الشعراء الجاهليين والمخضرمين والاسلاميين والأمويين وتصنيف المجموعات الشعرية المختارة او الاختيارات الشعرية التي اهتم بها النقاد واللغويون والنحاة لانها تضم اكثر من عصر شعري واحد، ولأنها قائمة على مبدأ الانتقاء والجودة والذوق في حسن الاختيار وتبويبه فضلاً عن قيمتها العلمية والتاريخية. وهذه المجموعات» كلها لم تكن في الواقع الا المدرسة الكبرى التي تخرج فيها الشعراء المحدثون في العصر العباسي»[(٩)]

إن الاختيارات الشعرية او مجموعات الشعر المختار كحماسة أبي تمّام والمفضليّات تنطوي على بعض الخصائص والسمات النقدية العامة بصورة غير مباشرة» لأنها تقوم في الأصل على تحكيم الذوق في العناصر الفنية التي تسري في داخل قصائدها. إذ ليس مدار الأمر فيها على التتبع والتقصي والاكتفاء بالرصد والتسجيل بل على اصطفاء الأجمل، وانتقاء الأفضل، واختيار الأمثل وهذا منطلق النقد وأساس الحكم الأدبي.»[(١٠)]

عرف ابو تمام، الشاعر، المرهف الحس، مذاق هذه الاختيارات التي سبقته زمناً او تعاصرت معه في بعض الأحيان فقرأ وحفظ ودوّن كثيراً من أشعار القبائل ودواوين الشعراء وكتب الاختيار التي ألفت بدورها حركة علمية ونقدية رائعة في الفكر الأدبي العربي. فيطل حماد الراوية (سنة ٩٥هـ ـ سنة ١٥٥ أو سنة ١٥٦، اوسنة ١٥٨ هـ) الذي يعدّ من اعلم الناس بالشعر وأرواهم له، بالمشهورات السبع، وهي قصائد مشهورة لسبعة من فحول الشعراء العرب قبل الاسلام، عرفت بتسميات مختلفة: فهي المعلقات وهي السبع الطوال او السبعيات، او المذْهبات او المذّهبات، او السموط. وتعدّ هذه القصائد على اختلاف تسمياتها من روائع الشعر العربي القديم ان لم تكن أروعه. ويبدو ان حمّاداً قد راعى في اختيارها مجموعة قضايا وأمور مهمة منها: جودتها الشعرية التي تمثل البناء الفني العام للقصيدة العربية القديمة، وانتماءاتها القبلية، فهي ليست لشعراء ينتمون الى قبيلة واحدة، بل الى مجموعة قبائل عربية (فامرؤ القيس من كندة، وزهير من مزينة، ولبيد بني عامر، وطرفة من بكر، وعنترة من بني عبس، وعمرو بن كلثوم من بني تغلب، والحارث بن حلزة من بني يشكر وقد أضاف اليها ابن النحاس (المتوفى سنة ٣٣٨ هـ) قصيدتين واحدة للنابغة من بني ذبيان والاخرى للأعشى الكبير من بني بكر بن وائل، وزاد التبريزي (المتوفى سنة ٥٠٢ هـ قصيدة عاشرة لعبيد بن الأبرص من بني أسد) لذلك أقبل على شرحها غير واحد من علماء اللغة والنحو والأدب لأنها حققت مايشبه التآلف القبلي

الذي جعلها شائعة اكثر من غيرها في حلقات الدرس والمناظرات والتذوق الشعري بوصفها مثالاً رائعاً لأصالة الشعر العربي القديم، تمثل نقاء وصفاء اللغة العربية قبل ان يتسرب اليها اللحن وتدب في أوصالها شوائب العجمة والغرابة فضلاً عن انها تمثل سبع اوتسع او عشر شخصيات اسلوبية ؛ لكل قصيدة او مشهورة او معلقة منها اسلوبها الذي تنفرد به من حيث الدلالة والتعبير والمضمون والصور الشعرية ،واذا شئنا من حيث فضاؤها الشعري ومناخها الفني [11] ، مع انها تشترك في الأغلب الأعم بخصائص موسيقية ـ شعرية عامة تتجلى بنضج نظامها العروضي المتقن، الملتزم بالقافية الموحدة والوزن الواحد.

فإذا كانت المشهورات او المعلقات هي سبع قصائد طوال او تسع او عشر من عيون الشعر الجاهلي، فإن «المفضّليات» التي صنعها المفضل الضبّي (المتوفى سنة ١٦٤ هـ، أو سنة ١٦٨ هـ، أو سنة ١٧٠هـ) ـ الراوية الكوفي الثقة وأعلم من ورد على البصريين من غير أهل البصرة، كما وصفه ابن سلّام الجمحي في مقدمة طبقاته ـ وسميت باسمه، أقدم اختيار شعري لمجموعة قصائد مختلفة في أطوالها من عيون الشعر العربي الجاهلي بالدرجة الأولى ثم المخضرم فالاسلامي، تتراوح بين ست وعشرين ومئة، او ثمان وعشرين ومئة او ثلاثين ومئة قصيدة لسبعة وستين شاعراً [12]. تمتاز (المفضّليات) بأن قصائدها قد اثبتت كاملة لم يجتزىء منها جامعها أي شيء، بل اثبتها كما هي حسب ورودها مسندة وموثقة معتمداً في اختيارها على ذوقه الأدبي وحرصه الشديد على الاحتفاظ بهذا التراث الشعري العريق من التشتت والضياع.

وبشأن المفضليات بوصفها اختياراً رائداً لقصائد طويلة وديوان حماسة ابي تمام بوصفه اختياراً رائداً للمقطعات يقول المرزوقي (المتوفى سنة ٤٢١ هـ): «... وقضيت العجب كيف وقع الاجماع من النقاد على انه لم يتفق في اختيار المقطعات أنقى مما جمعه (أبو تمام) ولا في اختيار المقصّدات أوفى مما دوّنه المفضل ونقده» [13].

والى مثل هذا القول اشار التبريزي في مقدمة شرح الحماسة وأشعارهم كثيرة، والمختار منها ما اختاره أمراء الكلام، وعلماء النظام، ومن أجود ما اختاروه من القصائد المفضليات، ومن المقطعات الحماسة.» [14] ثم تأتي «الأصمعيات» لتي جمعها الأصمعي (المتوفى سنة ٢١٦ هـ) مثالاً ثانياً على هذا النمط من كتب الاختيار للشعر العربي القديم

وقبل مثل ذلك عن جمهرة أشعار العرب لأبي زيد محمد بن أبي الخطاب القرشي (الذي اختلفت المصادر والدراسات والاجتهادات في تثبيت وتوثيق سنة وفاته وتتراوح بين: سنة ١٧٠ هـ، أوأنّه عاش في النصف الثاني من القرن الثالث وشهد صدراً من القرن الرابع اوانه عاش حتى مطلع القرن الخامس (٤٠١ هـ). بدليل ماورد في جمهرته من اعلام الرواة والعلماء من امثال المفضل والأصمعي وابي عبيدة وابن الاعرابي والجوهري والفارابي) [15]

والجمهرة اختيارات شعرية لقصائد جاهلية ومخضرمة واسلامية وأموية في سبعة أقسام: في كل قسم سبع قصائد لسبعة شعراء ؛ أي هي تسع وأربعون قصيدة لتسعة وأربعين شاعراً هي: المعلقات، والمجمهرات (اي القصائد المتينة السبك) والمنتقيات والمذهبات (اي القصائد التي تمتاز بجودتها الشعرية) والمراثي والمشوبات (أي القصائد التي شابها الكفر والاسلام وان شعراءها من المخضرمين) وأخيراً الملحمات (اي القصائد المتلاحمة الاجزاء).

تكشف الجمهرة عن ظهور مسمّيات جديدة للقصيدة العربية القديمة كالجمهرات والمنتقيات والمذهبات والمشوبات والملحمات تضاف الى تسميات اخرى أشار اليها الجاحظ [16] كالمنصفات (وهي القصائد التي انصف قائلوها فيها اعداءهم وصدقوا عنهم وعن أنفسهم، فيما اصطلوه من حر اللقاء، وفيما وصفوه من أحوالهم في المحاض الأخاء) والحوليّات، والمقلّدات والمنقحّات، والمحكمات والموثبات (وهي القصائد التي تدعو الى استنهاض الهمم واثارة النفوس انتصاراً لحق مغتصب أو شرف مهان أو كرامة مهدورة.) [17]

إن هذه التسميات قريبة من كونها مصطلحات نقدية أغنت لغة نقد الشعر العربي في القرنين الثالث والرابع للهجرة، حيث سلطت الضوء على دراسة ظواهر شعرية كثيرة كالطبع والصنعة والطبقة والمذهب الشعري وعمود الشعر وتبويب كتب الاختيار حسب المعاني والمضامين وهي ظواهر نقدية تمثل تطور الفكر النقدي العربي حضارياً في تلك الحقبة من الزمن.

فإذا كانت المعلقات والمفضليات والأصمعيات وجمهرة أشعار العرب هي كتب اختيارات لقصائد طويلة ومتوسطة وقصيرة قائمة على اساس الذوق الأدبي والجزالة اللغوية والحرص على جمع التراث الشعري العربي الجاهلي فالاسلامي، فالأموي لتدوين اللغة والاستشهاد به على مسائل النحو فإن ظهور حماسة أبي تمّام

الكبرى والصغرى (أيّ الوحشيات)[١٨] قد ارست منهجاً جديداً للاختيار يعتمد على تبويب المعاني والأغراض او الموضوعات الشعرية التي تمثلها المقطوعات او المقطعات المحضة وليست القصائد، لشعراء معروفين ومغمورين او مقلين وبذلك عدّها نقاد ذلك العصر أنقى اختيار للمقطعات وقد مهدت حماسة أبي تمام الرائدة في هذا الميدان الأدبي، السبيل الى ظهور اختيارات شعرية او حماسات أخرى بعدها كحماسة البحتري (المتوفى سنة ٢٨٤ هـ) وحماسة الخالديين (وتعرف بالأشباه والنظائر) - توفيا سنة ٣٧١ هـ، وسنة ٣٨٠ هـ) والحماسة الشجرية لابن الشجري (المتوفي سنة ٥٤٢ هـ) والحماسة البصرية لعلي بن أبي الفرج بن الحسن البصري الأصل، الواسطي المنشأ (المتوفى سنة ٦٥٩ هـ).

- ٢ -

إن الباحث المتأمل في كتب الاختيارات الشعرية سيجد ان اسباب الاختيار وشرائطه ومذاهب نقاد الكلام فيه، مختلفة ومتعددة الاتجاه والغاية، نظراً لاتساع الأفق النقدي وعمق مداه في تحقيق عملية الاختيار التي تعد بحد ذاتها تجربة نقدية لاتقف عند حدود التمييز للأساليب الشعرية فحسب بل تتعداها الى ماهية الاختيار ذاته وخاصة اذا اختص الاختيار بشعراء متقدمين، يختلفون في طرائقهم الشعرية ومذاهبهم الفنية التي تمثلها قصائدهم الكثيرة والمتباينة في أغراضها وأبعادها. فهناك الاختيار القائم على البحث عن الشاهد الاعرابي والنحوي وذلك غاية النحويين او الاختيار القائم على البحث عن الشاهد والمثل وذلك غاية رواة الأخبار كما يقول الجاحظ[١٩] والاختيار القائم على تصيّد الغريب والمهجور من الالفاظ والفصيح والصحيح وذلك غاية اللغويين والمعجميين والاختيار القائم على الذوق الأدبي والجودة والشهرة الأدبية وذلك غاية النقاد والأدباء كما يظهر في حماسة أبي تمام - والاختيار القائم على تخيّر الالفاظ الرقيقة والسليمة «وجاء ماحرّر منها مصفى من كدر العي والخطل، مقوّماً من أود اللحن والخطأ، سالماً من جنف التأليف موزوناً بميزان الصواب يموج في حواشيه رونق الصفاء لفظاً وتركيباً.»[٢٠] وذلك غاية البلغاء من اصحاب الألفاظ، والاختيار القائم على الانسجام الحاصل بين اللفظ والمعنى او بعبارة اخرى الالتئام بين الشكل والمضمون، المتمثل بتتميم المقطع وتلطيف المطلع وعطف الأواخر على الأوائل ودلالة الموارد على المصادر، وتناسب الفصول والوصول، وتعادل الأقسام والأوزان والكشف عن قناع المعنى بلفظ هو في الاختيار أولى حتى يطابق المعنى اللفظ ويسابق فيه الفهم السمع»[٢١] وذلك غاية بعض الداعين الى توفر الوحدة الموضوعية في النص الشعري من النقاد والبلاغيين، والاختيار القائم على طلب البديع من الترصيع والتسجيع والطباق والجناس والمحسنات البديعية الأخرى وذلك غاية أصحاب البديع، والاختيار القائم على طلب المعاني المعجبة، والجزلة، والرائقة، والبارعة المتمثلة بالتشبيه والاستعارة والكناية والرمز وذلك غاية أصحاب المعاني من النقاد ومثلهم ان الشعر اقسام ثلاثة» مثل سائر وتشبيه نادر واستعارة قريبة.»[٢٢]

فالاختيار في ضوء هذه المقاصد والغايات والدلالات ضرب من التأليف الأدبي النقدي لايستطيع النهوض به والانتهاء إليه بوصفه فناً من فنون الأدب الا من أدرك الصورة الشعرية البارعة بمعانيها المستورة والمكشوفة وأمعن التأمل ببنائها اللفظي البعيد عن الاستغلاق والعجمة وعرف البديع طبعاً من طباع خلق تلك الصورة» ونظر وتبحر ودار في أساليب الأدب فتخيّر» كما يقول المرزوقي[٢٣]، فإذا اكتملت عدته وشحذت قريحته تراه «لا ينظر الا بعين البصيرة، ولايسمع الا بأذن النصفة ولا ينتقد إلا بعد المعدلة، فحكمه الحكم الذي لايبدل ونقده النقد ألذي لايغير».[٢٤]

ذلكم هو الباحث الناقد في الاختيار الذي يعتمد على بصيرة ثاقبة، عميقة الرؤية والتأمل، يعرف مذاقات القصائد والمقطعات والنتف الشعرية. يختار منها مايختار بعدالة وانصاف. ومن هنا كان أبو تمّام في اختياراته الشعرية ناقداً منصفاً وعادلاً، استطاع من خلال هذه المختارات الشعرية التوكيد على مبدأ الجودة الفنية والذوق الشعري الصافي معياراً نقدياً في الاختيار. فهو شاعر فنان قبل ان يكون لغوياً او نحوياً او راوية او إخبارياً. فجاءت حماسته مبوّبتين ومرتبتين على معاني الشعر قبل شهرة شاعرها، فكان يختار مايختار لجودته لاغير، ويقول مايقوله من الشعر بشهوته».[٢٥]

فجودة الاختيار عنده سمت على قصيدته، فلا غرابة اذا ماقيل فيه «ان أبا تمّام في اختياره الحماسة اشعر منه في شعره» مع ما في هذه العبارة من بعض الغلو والاعجاب. وقد أشار الى براعة ابي تمام وعدالته وانصافه مع الأختيار القائم على الجودة الفنية والتنكر للغريب والابتعاد عن الابتذال، الباقلاني (المتوفى سنة ٤٠٣ هـ) بقوله: «والأعدل في الاختيار ماسلكه ابو تمّام من الجنس الذي جمعه

في كتاب «الحماسة» وما اختاره من «الوحشيات» وذلك أنه تنكّب (أي تنكر) المستنكر الوحشي والمبتذل العامي وأتى بالواسطة . وهذه طريقة من ينصف في الاختيار ، ولا يعدل به عرض يخص ، لأن الذين اختاروا الغريب فانما اختاروه لغرض لهم في تفسير مايشبه على غيرهم واظهار التقدم في معرفته وعجز غيرهم عنه ، ولم يكن قصدهم جيد الأشعار لشيء يرجع إليها في أنفسها» (٢٧).

وحين تبنى ابو تمام الجودة - حسب قيمتها ومثلها المعروفة في عصره - معياراً للاختيار لم يقصرها على عصر شعري دون آخر ، بل جعلها مقياساً تتساوى فيه العصور الشعرية العربية كلها ، طالما ان الجودة قيمة حرة لا تعرف الحدود الزمانية والمكانية ، «فلم يعمد من الشعراء الى المشتهرين منهم دون الاغفال ، ولا من الشعر الى المتردد في الأفواه ، المجيب لكل داعٍ ، فكان أمره أقرب ، بل اعتسف في دواوين الشعراء جاهليهم ومخضرميهم واسلاميهم ومولدهم ، واختطف منها الأرواح دون الأشباح واخترف الأثمار دون الأكمام ، وجمع مايوافق نظمه ويخالفه ، لأن ضروب الاختيار لم تخف عليه ، وطرق الاحسان والاستحسان لم تستتر عنه» .

وحرص أبي تمام على مبدأ الجودة في الأختيار نابع من ايمان ذاتي عميق بها ، فقد قال فيه الحسن بن رجاء» مارأيت أحداً قط أعلم بجيد الشعر قديمه وحديثه من أبي تمّام» (٢٩). فهو كما يحرص عليها في شعره يحرص أن يراها في مختاراته وهو المعروف بدأبه الشديد وإيمانه المطلق في البحث عن الأصيل الجيد ، كما تشير الى ذلك عبارة المبرد (المتوفى سنة ٢٨٥ هـ) حين قال : «وما أشبه أبا تمام إلا بغائص يخرج الدّر والمخشلبة (خرز أبيض يشبه اللؤلؤ) . » (٣٠)

ومع ان أبا تمام من الشعراء الذين عدّوا خارجين على عمود الشعر بنظر الآمدي (٣١) (المتوفى سنة ٣٧٠ هـ) لأنه انفرد بمذهب خاص يقوم على العناية بالبديع واختراع المعاني والاستقصاء فيها ، والغموض وشدة التكلف واستكراه الألفاظ ، إلا أن معيار الجودة في اختياراته قد تجاوز مذهبه الشعري الخاص وطريقته في بناء القصيدة التمامية ؛ أي بعبارة اخرى أنه جرّد مبدأ الجودة من القيود الذاتية المحضة . إذ لافرق عنده بين الجيد المطبوع والجيد المصنوع ، أو الجيد الملتزم بعمود الشعر ومذهب الأوائل والجيد الخارج على عمود الشعر ودليل هذا ماوراه أبو بكر الصولي (المتوفى سنة ٣٣٥ هـ) قال : حدثني الحسن بن اسحاق ، قال سمعت ابن الدقاق يقول : «حضرنا مع أبي تمام وهو ينتخب أشعار المحدثين ، فمر به شعر محمد بن أبي عيينة (٣٢) المطبوع . . . فنظر فيه ورمى به وقال : هذا كله مختار . وهذا أول دليل على علم أبي تمام بالشعر لأن ابن أبي عيينة أبعد الناس شبهاً به : وذلك أنه يتكلم بطبعه ولا يكدّ فكره ، ويخرج ألفاظه فخرج نفسه . وأبو تمام يتعب نفسه ، ويكدّ طبعه ، ويطيل فكره ، ويعمل المعاني ويستنبطها ؛ ولكنه قال هذا في ابن أبي عيينة ، لعلمه بجيد الشعر أيّ نحو كان (٣٣)

فمبدأ الجودة في اختيارات أبي تمام لم يولد من حبه واعجابه وحفظه (٣٤) للشعر العربي القديم فحسب ، بل تعداه الى المحدثين في العصر العباسي ، لأنه يتذوق الجودة الشعرية بل يعشقها الى درجة الايمان . فقد وجد في قراءة الشعر العربي وحفظه راحة نفسية ولذة روحية صارت بالنسبة له إلفه الوحيد ، المحبب الى نفسه . من ذلك ماوراه ابن المعتز : (المتوفى سنة ٢٩٦ هـ) قال : «حدثني ابو الغصن محمد بن قدامة قال : دخلت على حبيب بن أوس وحواليه من الدفاتر ماغرق فيه ، فما يكاد يرى ، فوقفت ساعة لايعلم بمكاني لما هو فيه ، ثم رفع رأسه فنظر إليّ وسلّم عليّ . فقلت له : ياأبا تمّام أنك لتنظر في الكتب كثيراً ، وتدمن الدرس ، فما أصبرك عليها ! فقال : والله مالي إلفٌ غيرها ولا لذة سواها ، وإني لخليق إنْ أتفقدها أنْ أُحسن . وإذا بحزمتين : واحدة عن يمينه ، وواحدة عن شماله ، وهو منهمك ينظر فيهما ويميّزهما من دون سائر الكتب ، فقلت : فما هذا الذي أرى من عنايتك به أوكد من غيره؟ قال اما التي عن يميني فاللّات ، وان التي عن يساري فالعزّى ، أعبدهما منذ عشرين سنة . فإذا عن يمينه شعر مسلم بن الوليد ، صريع الغواني وعن يساره شعر أبي نواس . » (٣٥)

وقد بلغ من اعجاب أبي تمام الشاعر ، الناقد ، بالشعر الجيد ، الرائق الى ان ينتهي الى البيت الجيد فيه لفظة تشينه ، فيجبر نقيصته من عنده ، ويبدل الكلمة باختها . وهذا يبين عن رجع الى دواوينهم فقابل مافي اختياره بها» . (٣٦) إن هذا القول لايدل على ان أبا تمام ليس بثقة في اختياراته بقدر مايدل على سمو ذوقه ورهافة حسه وتوقد عقله في أنه كان يعرف «كيف يستخرج من القصيدة أروع مافيها ، فاذا اصطدم حسه بلفظة قلقة ، استبدل بها غيرها ، حتى يستوفي الكلام عناصر الحسن اللائقة به» (٣٧) وقديماً كان الرواة ، في بعض الأحيان يصححون ويصلحون القصائد والأبيات الشعرية التي قد تحتاج الى تبيان وجهة نظر او تبديل كلمة مكان

كلمة اخرى فقدروي أن الأصمعي قال: قرأت على خلف بن حيان الأحمر شعر جرير فلما بلغت الى قوله:

فيالك يوماً خيره قبل شرّه
تغيَّب واشبه وأقصر عاذله

فقال خلف: ويحه! فما ينفعه خير يؤول الى شر؟ فقلت له: كذا قرأته على أبي عمرو بن العلاء. فقال لي: وكذا قال جرير وما كان أبو عمرو بن العلاء ليقرئك الا ماسمع. قلت فكيف كان يجب ان يكون؟ قال: الأجود أن يقول: «خيره دون شره» فاروه كذلك، فقد كانت الرواة قديماً تصلح أشعار الأوائل. فقلت: والله لا أرويه بعده الاكذا.» (٣٨)

فعمله في التغيير والتبديل ضماناً للأجود حيث تتوفر القيمة الفنية الصرفة، لايختلف عن الأجود الذي دعا اليه خلف الأحمر (المتوفى سنة ١٨٠ هـ) وأخذ به الأصمعي، في هذا القول، وهو الرواية والشاعر والناقد الذي إعترف بفراسته، أي بنظره وتثبته، محمد به سلام الجمحي (المتوفى سنة ٢٣١ هـ) حين وصف خلفاً بقوله: «اجتمع أصحابنا أنه كان أفرس الناس ببيت شعر، وأصدقه لساناً، كنا لانبالي إذا أخذنا عنه خبراً او أنشدنا شعراً ان لانسمعه من صاحبه.» (٣٩) علماً ان حماسة أبي تمام لم يرق اليها شك من حيث الثقة في رواية نصوصها الشعرية بين علماء اللغة والأدب العربيين في عصر أبي تمام والعصور التي تلته إيماناً بان ابا تمام شاعر نفسه بلغته وروايته. وقد أيّد هذه الحقيقة الزمخشري (المتوفى سنة ٥٢٨ هـ) حين استشهد ببيت من أبيات أبي تمام في شرح قضية لغوية نحوية، فقال«. . . وهو (أي ابو تمام) وان كان محدثاً لايستشهد بشعره في اللغة فهو من علماء العربية، فاجعل مايقوله بمنزله مايرويه. الاترى الى قول العلماء: الدليل عليه بيت الحماسة، فيقتنعون بذلك لوثوقهم بروايته واتقانه.» (٤٠)

أما المعيار النقدي الثاني، بالاضافة الى معيار الجودة الفنية، الذي تبّناه أبو تمام في اختياراته الشعرية، فهو التصنيف او التبويب الموضوعي. ويعّد رائداً في هذا التبويب القائم على المعاني والاغراض الشعرية. فقد قسم حماسته الكبرى على عشرة أبواب وهي باب الحماسة، وباب المراثي، وباب الأدب، وباب النسيب، وباب الهجاء، وباب الأضياف والمديح، وباب الصفات، وباب السير والنعاس، وباب الملح وباب مذمة النساء.

التزم ابو تمام بهذا المبدأ الموضوعي في تبويب حماسته الصغرى أو الوحشيات - وهي أمثلة من شوارد الشعر وأوابده، إمتازت بكونها اكثر غرابة واصعب فهماً من النماذج الشعرية التي وردت في الحماسة الكبرى، الأمر الذي دفع ابا تمام نفسه الى شرح مفردات بعضها على غير عادته في حماسته الأولى (٤١)

فالوحشيات مبوبة على عشرة أبواب او أغراض شعرية لاتختلف في تسلسلها عن أبواب الحماسة الكبرى الا في الباب الثامن الذي سّماه (بباب المشيب) بدلاً من (باب السير والنعاس).

تبوأ باب الحماسة في هذين الاختيارين الصدارة من حيث عدد الحماسيات او المقطعات او عدد الأبيات بالمقارنة الى بقية الأبواب الأخرى. ومن هنا جاءت تسمية هذه الاختيارات او المختارات الشعرية «بالحماسة». إذ لم يغرب عن بال أبي تمام - كما يبدو من واقع هذه النصوص الشعرية في ضوء مضمونها ومعانيها - ان الحماسة من شعري أصيل في الأدب العربي، منحه بعداً واسع المدى، ضم اكثر من معنى وعرض ودلالة. فالحماسة عند أبي تمام لاتنحصر بمعناها الضيق المحسوس من الكر والفر والحرب ولكنها عنده فن ذو معنى عام يشمل بعض الخصال الحميدة والقيم الأخلاقية التي تقتضيها الفروسية كالنخوة والصبر على الارزاء والمحن والنجدة والحث على الانتقام وتقوية العزيمة والاقدام وحماية الجار وطلب الثأر، وذكر ايام العرب ووقائعهم والفخر والاعتزاز بالنسب والذات.

فالحماسة التمامية اذن، هي ضرب من الأخلاق الرفيعة بكل ماتحمله هذه اللفظة من دلالات تذكر قارئها بمعنى الزهو والتفرد والتميز في المناقب والمفاخر والصفات الحميدة التي مثلتها العصور الشعرية العربية العريقة بأصالتها والتي صورت فارسها«صادحاً بقصائد الفخر في ساحات البطولة وميادين المروءة. . تغنى بشرف الأصل ومكارم البذل حتى ليخيل للمرء ان العرب كانوا شعباً من الشعراء والمقاتلين امتزج عندهم صراع السيف والرمح بصراع الشعر والفكر.» (٤٢) فضلاً عن ان ابا تمام يعدّ الرائد في اختياره لنماذج من أشعار النساء في ديوان حماسته. وان هذه النماذج المختارة تعدّ ظاهرة جديدة في موضوع الاختيارات حتى زمانه؛ أي في نهاية القرن الثاني ومطلع القرن الثالث للهجرة.

فأبو تمام في اختياراته شاعر ناقد، اختار الجيد الأصيل الذي دل على غزارة علمه وبعد نظره وصفاء ذوقه الشعري، ورائد في تبويب هذا الاختيار والمختار تبويباً موضوعياً، مضمونياً حسب

معاني الشعر وأغراضه، وسع من آفاق اغراضه، فطور بذلك مصطلح الاختيار نقدياً وشعرياً في الأدب العربي. فلا غرابة إذا ما وقع اجماع النقاد على ان انثولوجيا الحماسة هي أنقى ماجمع من مقطعات وانها «دلت على غزارة فضله واتقان معرفته بحسن اختياره.» على حد تعبير ابن خلكان.(٤٣)

واليك بعض هذه المقطعات المختارة التي تدل على حقيقة ماذكرناه عن أبي تمام الناقد. وهي امثلة شعرية مختلفة. تقرأها فتحس بنكهة الجودة بين ثناياها وروح الزمان والتراث الشعري العربي الأصيل تحتضن كلماتها.... انها قديمة بزمنها، عصرية بلغتها الشعرية الصافية.. وانت تقرأها تنسى شهرة قائلها لتتمتع بروعتها الفنية وجلاء صورها المتقنة، فلا يهمك الشاعر، اهو جاهلي أم مخضرم أم اسلامي أم أموي أم عباسي محدث؟. أهو مشهور أم مضمور؟ أهو مكثر أم مقل؟ أهو أمير أم صعلوك؟ وهذا مايفسر الجانب التطبيقي من مبدأ الجودة الفنية الصرف الذي تبناه الشاعر معياراً نقدياً لمختاراته واختياراته الشعرية:

(١) - قال الفِنْدُ الزماني في حرب البسوس:

صفحنا عن بني ذُهْلٍ
وقلنا القومُ إخوانُ
عسى الأيام أن يَرْجعن
قوماً كالذي كانوا
فلّما صَرح الشَّرُّ
فأمسىٰ وهو عُرْيان
ولم يبق سوى العدوانِ
دنّاهم كما دانوا
مَشَيْنا مِشْيَةَ الليثِ
غدا والليثُ غضبانُ
بضربٍ فيه توهينٌ
وتخضيعٌ وإقرانُ
وطعنٍ كفم الزِّقِّ
غدا والزِّقُّ ملآن
وبعضُ الحلم عند الجهلِ للذِّلةِ إذ عان
وفي الشَّر نجاةٌ حين لاينجيك إحسانُ

(٢) وقال جعفر بن عَلبة الحارثي وهوشاعر غزل فارس من مخضرمي الدولتين الأموية والعباسية:

هواي مع الركب اليمانين مُصْعِدٌ
جنيبٌ وجثماني بمكة موثقُ
عجِبْتُ لمسراها وأنىٰ تخلصَتْ
إليّ وبابُ السجن دوني مغلقُ
ألمتْ فَحَيَّتْ ثم قامتْ فودَّعَتْ
فلما تولَّت كادتِ النفسُ تُزهقُ
فلا تحسبي أني تخشَّعْتُ بعدكم
لشيءٍ ولا أني من الموت أفرقُ
ولا أن نفسي يزدهيها وعيدكم
ولا أنني بالمشي في القيد أخرقُ
ولكن عرتْني من هواك ضمانةٌ
كما كُنْتُ ألقىٰ منك إذاْنا مطلق

(٣) - وقال أبو عطاء السندي وهو شاعر أموي:

ذكرْتكِ والخطيُّ يخطرُ بيننا
وقد نهلتْ منّا المثقفةُ السُّمْرُ
فو الله ماأدري وإني لصادقٌ
أداءٌ عراني من حبابك أم سحرُ
فإن كان سحراً فاعذريني على الهوىٰ
وإن كان داءٌ غيره فلك العُذْرُ

(٤) - قال قطري بن الفجاءَة:

أقولُ لها قد طارت شعاعاً
من الأبطال ويحْكِ لن تراعي
فإنك لو سألْتِ بقاء يومٍ
على الأجل الذي لك لن تطاعي
فصبراً في مجال الموت صبراً
فما نيلُ الخلود بمستطاعِ
ولاثوبُ البقاءِ بثوب عِزٍ
فيطوى عن أخي الخنع اليراعِ
سبيلُ الموت غايةُ كل حيّ
فداعيه لأهلِ الأرضِ داعي
ومن لايُغْتبطْ يسأمْ ويهرمْ
وتُسْلمْهُ المنونُ الى انقطاعِ

ربما للمرءِ خيرٌ في حياةٍ
إذا ماعُدَّ من سَقَطِ المتاعِ

(٥) ـ قال بعض بني قيس بن ثعلبة :

إنّا محيّوكِ ياسلمىٰ فحيِّينا
وإنْ سقيْتِ كرام الناس فاسقينا
وإنْ دعوتِ الى جُلَّى ومكْرُمةٍ
يوماً سراةَ كرام الناس فادعينا
إنَّا بني نهشل لاندّعي لأبٍ
عنه ولا هو بالأبناء يشرينا
إنْ تُبْتدرْ غايةٌ يوماً لمكرمَة
تلقَ السّوابق منا والمصلينا
وليس يهلكُ منّا سيِّدٌ أبداً
إلا أفتلينا غلاماً سيّداً فينا
إنا لنرخص يوم الروع أنفسنا
ولو نسام بها في الأمن أغلينا
بيضٌ مفارقُنا تغلي مراجلنا
نأسوا بأموالنا آثار أيدينا
إني لمن معشرٍ أفنى أوائلهمْ
قِيْلُ الكماة ألا أين المحامونا
لو كان في الألف منّا واحداً فدعوْا
مِنْ فارسٌ خالهم إيّاه يعنونا
إذا الكماةُ تنحّوا أنْ يُصيبهُمُ
حدّ الظباتِ وصلناها بأيدينا
ولانراهم وإن جُلّتْ مُصيبتُهم
مع البكاة على مَنْ مات يبكونا
ونركبُ الكرهُ أحياناً فيفرُجُه
عنّا الحفاظُ وأسيافُ تواتينا

(٦) ـ قال عمرو بن مَعْدِيكرِب :

ليس الجمال بمئزرٍ
فاعلمْ وإن رُديتُ بُرْدا
إن الجمال معادنٌ
ومناقبٌ أوْرَثْنَ مجدا
أعدَدْتُ للحدثان سابغةً وعداءً عَلَنْدىٰ
(السابغة ـ الدرع ـ العلندي ـ الفرس الجيد العدو)

(٧) ـ قال خطّاب بن المعلّىٰ :

أنزلني الدهرُ على حُكمه
من شامخٍ عالٍ الى خَفْض
وغالني الدهر بوفر الغنى
فليس لي مالٌ سوى عِرْضي
أبكاني الدهْر ويار بما
أضحكني الدهرُ بما يرضي
لولا بُنيات كُزغْب القطا
رُدِدْنَ من بعض الى بعضِ
لكان لي مضطربٌ واسعٌ
في الأرض ذات الطول والعْرضِ
وانما اولادنا بيننا
أكبادنا تمشي على الأرضِ

(٨) قال متمم بن نويرة :

لقد لامني عند القبور على البكا
رفيقي لتذراف الدموع السّوافكِ
فقال أتبكي كُلَّ قبرٍ رأيته
لقبرٍ ثوىٰ بين اللوى فالدكادكِ
فقلتُ له إن الشجا يبعث الشجا
فدعْني فهذا كلّه قبرُ مالِكِ

(١٩ ـ قال العباس بن مرداس :

ترى الرجل النحيف فتزدريه
وفي أثوابه أسدٌ هَزيرُ
ويعجبك الطرير فتبتليه
فيخلف ظنك الرجل الطريرُ
فما عظم الرجال لهم بفخرٍ
ولكن فخرهُمْ كرمٌ وخيْرُ
ضعافُ الطيرِ أطولها جسوماً
ولم تطُلِ البزاةُ ولا الصقور
بغاثُ الطيرِ أكثرُها فراخاً
وأمُّ الصَّقرِ مِقْلاتٌ نَزورُ

(١٠) ـ قال الصِّمةُ بن عبدالله القشيري :

حَنَنْتَ إلى رَيّا ونفسكَ باعدتْ
فراركَ من رَيّا وشعبا كما معا

فما حسنٌ أن تأتي الأمر طائعاً . . .
وتجزع أن داعي الصَّبابة أسمعا
قِفا ودّعا نجداً ومنْ حلَّ بالحمى
وقلَّ لنجدٍ عندنا أنْ يودعا
وليستْ عشياتُ الحمى برواجعٍ
عليكَ ولكن خلِّ عينيكَ تدمعا
ولما رأيت البشْرَ أعرض دوننا
وحالتْ بناتُ الشوقِ يَحْنُنَّ نُزَّعَا
بكَتْ عيني اليمنىٰ فلما زجرتها
عن الجهْل بعد الحلْمِ أسبلتا معا
تَلَفَّتُّ نحو الحيِّ حتى وجدْتُني
وَجعْتُ من الاصغاء ليتا وأخْدَعا
وأذكرُ أيام الحمى ثم أنثني
على كبدي من خَشْيةٍ أنْ تَصدَّعا

(١١) - قال أبو صَخْرٍ الهذَليُّ:
أما والذي أبكىٰ وأضحك والذي
أمات وأحيا والذي أمرُهُ الأمر
لقد تركتني أحْسُدُ الوحشَ أن أرىٰ
أليفينِ منها لايروعُهما الذُّعْرُ
فيا حُبهَّا زدني جوى كلَّ ليلةٍ
وياسلوة العشاق موعدكُ الحشرُ
عجبْتُ لسعي الدهرَ بيني وبينها
فلما انقضىٰ مابيننا سكن الدَّهْرُ

(١٢) - وقال آخر ، أو هو عروة بن أذينة :
إن التي زعمتْ فؤداك ملَّها
خُلقَتْ هواك كما خُلقت هوى لها
بيضاءُ باكرها النعيمُ فصاغها
بلباقةٍ فأدقَّها وأجلَّها
حجبتْ تحيتها فقلْتُ لصاحبي
ما كان أكثرها لنا وأقلَّها
وإذا وجدْتُ لها وساوس سُلْوةٍ
شفعَ الضَّمير لها إليَّ فسلَّها

(١٣) - وقال بكر بن النَّطاح :
بيضاءُ تسحَبُ من قيامٍ فرْعها
وتغيبُ فيه وهو وَحْفٌ أسحمُ
فكأنها فيه نهارٌ ساطعٌ
وكأنَّه ليلٌ عليها مُظْلِمُ

الهوامش والملاحظات

(١) فلسفة الحضارة ، ص ٣ - ٤
(٢) - الحضارة في الميزان، ص ١٥٧
(٣) - الديوان الشرقي للمؤلف الغربي، ص ٦٩ من قصيدة (هجرة) .
(٤) - الحياة العاطفية بين العذرية والصوفيه، ص ٢٣٢
(٥) معجم مصطلحات الأدب ص ٢٠ وقد نقل النص كما هو دون تغيير في معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص ٢٠٨
(٦) المعجم الأدبي، ص ٢٦٨ .
(٧) رائد القارىء الى المصطلحات الأدبية، ص ١٧ .
(٨) قاموس المصطلحات الأدبية، ص ١٤، ١٥
(٩) مصادر التراث العربي، ص ٣٥ .
(١٠) - نفسه ، ص ٣٧ .
(١١) القصيدة العربية، الفصل الرابع، المعلقات في الميزان الأدبي، ص ١٩٧ - ٢٤٨ .
(١٢) المفضليات ، ص ٢٨ - ٤٢ .
(١٣) مقدمة المرزوقي لشرح ديوان الحماسة، ص ٤، ٤
(١٤) مقدمة التبريزي لشرحِ ديوان الحماسة، ص ٤ .
(١٥) - المصادر الأدبية واللغوية في التراث العربي، ص ٨٠ - ٨٨ ومناهج التأليف عند العلماء العرب، ص ٤٧٦ - ٤٨٠ ، ومصادر التراث العربي، ص ٤٩ - ٥٤ ودراسة في مصادر الأدب ، ص ٢٢ - ٣٤، وجمهرة اشعار العرب، مقدمة المحقق، ص ط ، ي: ويرى الاستاذ مصطفى جواد ان تاريخ تأليف هذا الكتاب في القرن الخامس للهجرة. واعتمد في ذلك على ان المؤلف ذكر في كتابه الصحاح للجوهري وقد توفي الجوهري سنة ٣٩٣ هـ وذكر كتاب الفارابي (المتوفى في حدود سنة ٣٧٠ هـ) وصاحب ديوان الأدب . وانتهى في بحثه الى انه قال: ولذلك حسبنا تاريخ تأليف الكتاب في القرن الخامس للهجرة اي الزمن المبتدىء بسنة (٤٠١) هجرية الممتد الى ما قبل تأليف كتاب «العمدة» لابن رشيق القيرواني، ذلك الكتاب الذي استمد مؤلفه بعض أدبه من كتاب الجمهرة

بتصريح وتوضيح.

(١٦) ـ البيان والتبين، جـ ٢، ص ٩، ٤٢، جـ ٤ ص ٢٣ وانظر: المنصفات، المقدمة، ص هـ، ١٠٢.

(١٧) الموثبات في الشعر العربي قبل الاسلام، ص ١٧.

(١٨) لأبي تمام اختيارات اخرى وردت في المصادر القديمة التي تناولت حماسته بالشرح والتحقيق والدراسة او التي ترجمت له وذكرت اختباره. منها: فحول الشعراء، ومختارات اشعار ـ القبائل، ومختارات شعر المحدثين، انظر، الموازنة، جـ ١ ص ٥٥، والتنبيه على شرح مشكلات الحماسة، ص ٣٧.

(١٩) البيان والتبين، جـ، ص ٢٤.

(٢٠) المرزوقي، المقدمة، ص ٥، ٦.

(٢١) ـ نفسه، ص ٦.

(٢٢) نفسه، ص ١٠.

(٢٣) نفسه، ص ١٤.

(٢٤) نفسه، ص ١٤، ١٥.

(٢٥) نفسه، ص ١٣.

(٢٦) مقدمة التبريزي، ص ٤.

(٢٧) اعجاز القرآن، ص ١١٧.

(٢٨)المرزوقي، المقدمة، ص ١٣، ١٤ والموازنة، جـ ص ٥٨.

(٢٩) ـ اخبار أبي تمام، ص ١١٨ والمرزوقي، ص ١٤.

(٣٠) اخبار أبي تمام، ص ٩٧، واخبار البحتري، ص ١٦٥.

(٣١) الموازنة، جـ ١، ص ٦، ٧، ٨، ١٤، ١٨. والوساطة، ص ٤٩ ـ ٢٠ ـ ٣٣، ٣٤، ٦٥ ـ ٧٣. وانظر: مصطلحات نقدية، ص ٢٠٤.

(٣٢) ـ اخبار البحتري، ص ١٣٨. حاشية رقم (١) «ابو عيينه بن محمد بن أبي عيينه المهلبي يقول ابن المعتز: شعره أنقى من الراحة، ليس فيه عيب فلا بيت يسقط.. وهو أحد المطبوعين الأربعة الذين لم ير في الجاهلية والاسلام اطبع منهم وهم بشار وابو العتاهية، والسيد الحميري وابو عيينه. طبقات ابن المعتز، ص ١٣٦ ـ ١٣٨.

(٣٣) ـ اخبار أبي تمام، ص ١١٨، ١٦٥، ١٦٦، وأخبار البحتري، ص ١٣٦، ١٣٧. والرزوقي، ص ١٤.

(٣٤)ـ شعراء الشام في القرن الثالث، ص ٣٤٩ ـ ٣٦٤

(٣٥) طبقات الشعراء، ص ٢٨٤.

(٣٦) المرزوقي، المقدمة، ص ١٤.

(٣٧) المصادر الأدبية واللغوية في التراث العربي، ص ٩٣.

(٣٨) زهر الأداب، جـ ٢، ص ١٣، ومكانة القصيدة العربية بين النقاد والرواة العرب، ص ٤، ٥.

(٣٩) ـ طبقات فحول الشعراء، ص ٢١.

(٤٠) الكشاف، جـ ١، ص ٨٦، ٨٧ و: دراسة في حماسة أبي تمام، ص ٣٠، ٣١ ومقدمة محقق شرح ديوان الحماسة للتبريزي، ص ٦

(٤١) حماسة أبي تمام وشروحها، ص ١٩٦، ١٩٧.

(٤٢) الحماسة في شعر الشريف الرضي، ص ١١٩، ١٢٠؛ نقلا عن «تقاليد الفروسية عند العرب» ص ٣٦ ـ ٤٠ و دراسة في حماسة أبي تمام، ص ١٤، ١٩، ٢٠، ٢١.

(٤٣) ـ وفيات الأعيان، جـ ٢، ص ١٢.

المصادر والمراجع:

______: حسب ورودها في البحث ـ

١) ـ باللغة العربية.

١) فلسفة الحضارة، ألبرت شفيتسر، ترجمة د. عبد الرحمن بدوي، مراجعة د. زكي نجيب محمود، مطبعة مصر، القاهرة، ١٩٦٠.

٢) ـ الحضارة في الميزان، آرنولد توينبي، ترجمة: أمين محمود الشريف، مراجعة، محمد بدران، القاهرة، د. ت.

٣) الديوان الشرقي للمؤلف الغربي، يوهان فلفجانج جيته، ترجمة، عبد الرحمن بدوي، القاهرة، ١٩٤٤.

٤) الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية، د. محمد غنيمي هلال، ط ٢، القاهرة، ١٩٦٠.

٥) معجم مصطلحات الأدب، مجدي وهبة، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٧٤.

٦) ـ معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبة وكامل المهندس، مكتبة لبنان، بيروت ١٩٧٩.

٧) المعجم الأدبي، جبور عبد النور، دار العلم للملايين، بيروت، ط ١، ١٩٧٩.

٨) مصادر التراث العربي، د. عمر الدقاق، مكتبة دار الشرق ط ٣، بيروت، ١٩٧٢.

٩) مقدمة المفضليات، جالزج. لايل، ترجمة وتقديم وتعليق د. عناد غزوان، مطبعة المعارف، بغداد، ١٩٧٥.

١٠) شرح ديوان الحماسة / المرزوقي / نشرة، أحمد أمين وعبد السلام هارون، ط ١، القاهرة، ١٩٥١.

١١) شرح ديوان الحماسة / التبريزي / تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد،

مطبعة حجازي، القاهرة، ١٩٣٨.
١٢) جمهرة أشعار العرب في الجاهلة والاسلام ، القرشي ، تحقيق، علي محمد البجاوي، ط ١، القاهرة ، ١٩٦٧.
١٣)الأصمعيات / الأصمعي / تحقيق وشرح، أحمد محمود شاكر وعبد السلام هارون، ط ٢، دار المعارف بمصر ، ١٩٦٤
١٤) المصادر الأدبية واللغوية في التراث العربي، د. عز الدين اسماعيل، بيروت ، ١٩٧٥.
١٥) مناهج التأليف عند العلماء العرب، قسم الأدب ، د. مصطفى الشكعة، دار العلم للملايين ، بيروت ١٩٨٢.
١٦) دراسة في مصادر الأدب، د. طاهر أحمد مكي، جـ ١، دار المعارف بمصر، ط ١ ، ١٩٦٨.
١٧) البيان والتبيين، الجاحظ، تحقيق عبد السلام هارون، ط ٢، ط ٣، جـ ١، ٢ القاهرة ، ١٩٦٠، وجـ ٣، ٤ القاهرة ، ١٩٦٨.
١٨) الموثبات في الشعر العربي قبل الاسلام، جمع وتحقيق ودراسة، محمد فتاح عبد الجباوي، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة بغداد، ١٩٨١ (بالآلة الكاتبة)
١٩) ـ الموازنة، الأموي، تحقيق السيد أحمد صقر، دار المعارف بمصر، جـ ١، ١٩٦١، جـ ٢ ١٩٦٥، ط ٢.
٢٠) ـ وفيات الأعيان، ابن خلكان، تحقيق: د. إحسان عباس ، دار الثقافة ، بيروت ، ١٩٦٩.
٢١) التنبية على مشكلات الحماسة لأبي الفتح عثمان عن جني (المتوفى سنة ٣٩٢ هـ)، دراسة وتحقيق، عبد المحسن خلوصي الناصري، رسالة ماجستير ، كلية الآداب ، جامعة بغداد، أيلول، ١٩٧٤ (بالآلة الكاتبة)
٢٢) ـ حماسة أبي تمام وشروحها، حسين محمد نقشة، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة بغداد، حزيران، ١٩٨٣، (بالالة الكاتبة)
٢٣) ـ إعجاز القرآن، البلاقلاني، تحقيق السيد أحمد صقر، دار المعارف بمصر، ١٩٦٣.
٢٤) أخبار أبي تمام ، الصولي ، تحقيق وتعليق. خليل محمود عساكر ومحمد عبده عزام ونظير الاسلام الهندي بيروت ، د.ت.
٢٥) ـ أخبار البحتري ، الصولي تحقيق وتعليق، د. صالح الأشتر، ط ٢، دار الفكر بدمشق، ١٩٦٤.
٢٦) ـ الوساطة بين المتنبي وخصومه ، علي بن عبد العزيز الجرجاني، تحقيق وشرح ، محمد ابو الفضل ابراهيم وعلي محمد لبجاوي، ط ٣، القاهرة، ١٩٥١.
٢٧) مصطلحات نقدية ، أصولها وتطورها الى نهاية القرن السابع للهجرة، خير الله علي السعداني، رسالة ماجستير ، كلية الأداب، جامعة بغداد، آذار، ١٩٧٤ (بالآله الكاتبة)
٢٨) ـ ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي ، تحقيق ، محمد عبده عزام، المجلد الأول، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٦٤.
٢٩) ـ الحماسة في شعر الشريف الرضي، محمد جميل شلش، منشورات وزارة الاعلام، دار الحرية للطباعة ، بغداد، ١٩٧٤.
٣٠) ـ مكانة القصيدة العربية بين النقاد والرواة العرب، د. عناد غزوان، مطبعة النعمان ، النجف الاشرف ، ١٩٦٧
٣١) زهر الأداب، الحصري، تحقيق، د. زكي مبارك ، القاهرة، المطبعة الرحمانية، ١٩٢١.
٣٢) ـ شعراء الشام في القرن الثالث، ابو تمام الطائي ، خليل مردم بك، مجلة المجمع العلمي العربي، دمشق، جـ ٨، المجلده، آب ١٩٢٥، ص ٣٤٩ - ٣٦٤.
٣٣) ـ دراسة في حماسة أبي تمام ، علي النجدي ناصف، ط ١، مطبعة الرسالة، القاهرة، ١٩٥٥.
٣٤) طبقات الشعراء، ابن المعتز، تحقيق، عبد الستار أحمد فراج، دار المعارف، القاهرة، ١٩٥٦.
٣٥) ـ الكشاف، الزمخشري، المجلد الاول، دار الكتاب العربي، بيروت، د. ت.
٣٦) ـ كتاب الوحشيات وهو الحماسة الصغرى ، لأبي تمام، علق عليه وحققه عبد العزيز الميمني الراجكوني، وزاد في حواشيه محمود محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة ، ١٩٦٣.
٣٧) ـ المنصفات، جمعها وحققها، عبد المعين الملّوحي، دمشق ١٩٦٧.
٣٨) طبقات فحول الشعراء، محمد بن سلام الجمحي، شرح ، محمود محمد شاكر، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٥٢.
1 - AReadn's Guide to literany Terms Karl Beckson XA. Gang, Landon, 1972.
2 - Dictianar of Wold Literary Terms, ed joseph T. Ship Ley, Brd. ed London, 1979
3 - College Dictionary, ed L, Uradang X S. B. Flexner, Randon Houre, 1972.
4 - The Arabic Qarda, is Oruigin, Characteritics and Development to The end of The LLmaggad Period, Dr. Jnad Gh. Ismail, Bag hdad, 1978

د. نعمة رحيم العزاوي

الجانب اللغوي في جهد نازك الملائكة النقدي

(١) الشاعر والنقد

سئل بشار عن جرير والفرزدق: «أيهما أشعر. فقال: جرير أشعرهما. فقيل له: لماذا؟ فقال: لأن جريراً يشتد اذا شاء، وليس كذلك الفرزدق لأنه يشتد أبداً. فقيل له: فان يونس وأبا عبيدة يفضلان الفرزدق على جرير. فقال: ليس هذا من عمل أولئك القوم، انما يعرف الشعر من يضطر الى أن يقول مثله» (١).

ان هذا الخبر يفصح عن حقيقة مهمة، هي أن الشاعر العربي القديم، كان يأبى ان يذعن لأحكام النقاد، ويرى أن علمهم بالشعر لا يسمو بهم الى حيث يشتهون من الحكم على الشعر، أو التصدي للشعراء. منهم ـ أي أولئك النقاد ـ ليسوا في نظر الشاعر القديم، الا نقلة، أو جامعي أخبار، ولا يستطيع نقد الشعر، وميز رديئه من جيده، الا من خبره، وعانى نظمه.

وبقيت الحرب سجالا بين الشاعر العربي القديم والنقاد، وظل الشاعر يرى أن النقد أمر وراء العلم اللغوي، أو المعرفة بالنحو. حتى اذا ظهرت طبقة من النقاد، جمعت الى العلم باللغة، والبصر بالنحو، طبعا مهذباً، وذوقا مصقولا، واستطاعت أن تدرك حقيقة الشعر، وتقدره حق قدره، اطمأن اليهم الشاعر العربي القديم، ورضي بحكمهم. وكانت هذه الطبقة هي طبقة «الأدباء الكتاب» الذين عناهم الجاحظ بقوله: «طلبت علم الشعر عند الأصمعي، فوجدته لا يتقن الا إعرابه، فعطفت على ابي عبيدة، فوجدته لا ينقل الا ما اتصل بالأخبار، ويتعلق بالأيام والأنساب، فلم أظفر بما أردت إلا عند أدباء الكتاب».

ولهذا الخبر دلالة قيمة أيضا، فهو يشير الى ان الدارسين القدامى لم يرتضوا أن يجعلوا الشعر بأيدي اللغويين، ولكنهم اطمأنوا الى الأدباء الكتاب، ورضوا أن يكونوا نقدةً للشعر، وينهضوا بالدور الذي ظل حقبةً يتنازعه الشعراء واللغويون، ويزعم كل منهم أنه أحق به من الآخر.

ولاشك في أن الجاحظ قد أدرك حقيقة مهمة، هي التي دفعت به الى ان يعقد لواء النقد بأيدي الكتاب الأدباء.

فالكاتب أديب، وهو كالشاعر تماماً، اذا أن كلاً منهما ذو طبع وموهبة، وهذا يعني أن الجاحظ جعل الموهبة شرطاً لا معدى عنه لكل ناقد، كما هي شرط لا مناص منه لكل أديب، كاتباً كان أو شاعراً.

أدرك الجاحظ ذلك، وأدرك حقيقة أخرى، هي ان بين الناقد والأديب وشيجة أخرى، تجعل طبيعة عملها واحدة، فكلاهما يقوم عمله على المعاناة، فالأديب يعاني الحياة، ويستشف أسرارها، ثم يعبر عن تلك الأسرار بلغة موحية مؤثرة، والناقد يعاني نتاج الأديب، ويعالجه بقدر واخر من التهيؤ النفسي، والاستشفاف الوجداني.

ومن هنا تعد اشارة الجاحظ المذكورة آنفا، إشارة ذكية، ذلك لأنه ناط المسؤولية النقدية بالأدباء، ودفع عنها اللغويين، وهو لم يفعل ذلك الا انه لمح بذكائه النافذ ان النقد عملية تقترب من الابداع، ان لم تكنه، وأن خير من ينهض بها هم الشعراء، أو أولئك الذين يقتربون منهم في الفطرة والاستعداد، وهم ادباء الكتاب.

نخلص من ذلك الى ان الشعراء كانوا النقاد الأوائل في اللغة العربية، ثم نافسهم على هذا الضرب من النشاط الأدبي أهل اللغة وأصحاب النحو، فلم يثبتوا لهذه المهمة، ولم يحرزوا أدنى نجاح فيها. ثم تصدى للنقد أدباء الكتاب، فكانت مزاولتهم اياه بداية تحول خطير في حياة هذا العلم، وقد مهدت هذه البداية لظهور الناقد المتخصص، مثل ابي هلال العسكري والقاضي الجرجاني والآمدي وسواهم.

وعلى الرغم من ظهور الناقد المتخصص فان الشعراء لم يتخلوا عن مزاولة النقد، وانما ظلوا يمارسونه، وكانت لكثير منهم في كل عصر آراء جليلة، ونظرات موفقة، يجدها الدارس مبثوثة في كتب الأدب والنقد.

فاذا جئنا الى العصر الحديث، وجدنا أن بعض الشعراء عانوا النقد، وكانت لهم فيه أنظار سديدة، وآراء ناضجة، بل إن بعضهم ألف فيه. ومن هؤلاء نازك الملائكة.

(٢)
نازك الملائكة ناقدة

لقد عرفت نازك الملائكة بأنها شاعرة مبدعة، تناقلت شعرها الأفواه، وسارت دواوينها مسير الشمس، تجوب أقطار الوطن العربي، وتسترعي انتباه الدارسين.



نازك الملائكة

بل عرفت نازك الملائكة شاعرة مجددة، تنسب اليها أكبر حركة في الشعر العربي الحديث، أو تتنازع في الأقل هي والسياب زعامة هذه الحركة، ونعني بها حركة الشعر الحر.

ولكن نشاطها النقدي جاء متأخراً عن نشاطها الابداعي، فكانت مقدمتها لديوان «شظايا ورماد» الذي صدر عام ١٩٤٩ باكورة نتاجها النقدي، وقد دعت في تلك المقدمة الى «الشعر الحر»، وشرحت وجه التجديد فيه، فأثارت اراؤها هذه ضجة شديدة، ودارت حولها مناقشات حامية.

ثم توالت كتاباتها النقدية بعد ذلك، وكانت أغلبها تدور حول «الشعر الحر»، وتعنى بشرح خصائصه الفنية والعروضية، وبيان ما يختلف به عن شعر الشطرين.

ويبدو أن عناية نازك الملائكة بالشعر الحر، نقداً ودراسة، نابعة من انها تستشعر صلتها الوثقى به، فهي ترى أنها مبدعته، والسابقة اليه، فلا غرو أن تتعهد وليدها بالعناية والرعاية، حتى يشتد عوده، وترسخ في دنيا الأدب جذوره.

وهكذا فعلت، فقد درست الشعر الحر دراسة جادة، وتلمست جذوره، ودواعي نشأته، واستقصت علاقته بالظروف الاجتماعية والثقافية، فكان ما جاءت به في هذا الباب موفقاً غاية التوفيق، زيادة على انها سبقت به - أو ببعضه في الأقل - أكثر الذين كتبوا عن الشعر الحر.

بل إن نازك الملائكة ترى أن جانبا من الشعر الحر لم يعن به أحد ممن كتبوا عنه، عنايتها به، وهو الجانب العروضي فيه، لقد عني الدارسون بموضوعات هذا الشعر ومعانيه وصوره «فكان الناقد

يكتب فصولا طويلة عن عشرات من القصائد الحرة، دون أن يشير ولو بسطر الى الناحية العروضية منها، مع أن تلك القصائد التي كان الناقد يتحدث عنها، كانت مشحونة بالأخطاء الوزنية»[٣].

وبجانب اهتمام نازك الملائكة بالشعر الحر، وانصراف شيء كبير من جهدها النقدي الى هذا النمط من التعبير، نراها عنيت بالفن الشعري عامة، وراحت تستقري خصائصه وقيمة في شكله أو مضمونه، ثم تصوغها أحكاماً نقدية ناضجة، كثيراً ما كانت تشفعها بالتطبيق والتحليل.

ولوفرة هذه الآراء النقدية وتعدد مناحيها، سأقتصر منها على ما يتصل بلغة الشعر، وأسلوب الأداء فيه.

لقد عنيت نازك الملائكة بالنقد اللغوي، وكانت لها فيه آراء سديدة، تنم عن رسوخ قدم في هذا المنهج النقدي، وتكشف عن قدرة على تذوق أسرار اللغة، ومعرفة بدقائقها الجمالية.

وقد يكون مصدر هذه القدرة أو المعرفة، أنها شاعرة مبدعة، تعرف من «عبقرية» العربية، وأسرارها الجمالية، مالايعرفه الناقد غير الشاعر.

ولابد من الاشارة هنا الى أن المنهج اللغوي في النقد، يقوم على دعامتين:

الأولى عرض النص الشعري على مقاييس الصواب والخطأ، لمعرفة مدى مجاراة النص لضوابط اللغة، ومسايرته للمعهود من نظمها وقواعدها.

الثاني عرض النص الشعري على مقاييس الجودة والرداءة، لمعرفة ما في لغته من جمال وقبح، وسمو وهبوط.

والذي يستقري جهد نازك الملائكة النقدي، يجد أنها أخذت بالمنهج اللغوي في دراسات كثيرة، وأنها طبقت هذا المنهج بدعامتيه، فكانت تصلح النص المنقود، وتنص على مافيه من شذوذ عن اللغة، واخلال بضوابطها، ثم تستجلي وجوه الجمال في ذلك النص، وتكشف عن مواطن الروعة في كل عنصر من عناصر لغته.

ولكي نفي النقد اللغوي عند نازك الملائكة حقه، سأتبع في تناوله منهجاً يحيط به، ويستقصي أهم ملامحه.

(٣)
نقد لغوي نظري

ونعني به الآراء النظرية التي انطوى عليها نتاج نازك الملائكة النقدي، ويمكن تلخيص الآراء بما يأتي:

١ - أهمية النقد اللغوي القائم على مقاييس الصواب والخطأ وأسباب انصراف النقاد المعاصرين عنه:

لقد شخصت نازك الملائكة ظاهرة غريبة في نقدنا المعاصر، تلك هي عدم عنايته بالأخطاء اللغوية والنحوية والاملائية، التي تفشو في القصيدة العربية الحديثة، وتدل على استهانة الشعراء باللغة، وازدرائهم مقاييسها وضوابطها. بل ذهبت الملائكة الى أن الناظر في نقدنا المعاصر، يكاد يقتنع بأنه أجاز للشعراء أن يخطئوا، ورخص لهم أن يخرقوا القواعد اللغوية، وينبوا عن المقاييس النحوية والصرفية. وآية ذلك أن «يتصدى الناقد الى نقد ديوان شعر مشحون بالأغلاط المخجلة، فلايزيد على أن يكيل كلمات الاعجاب للشاعر على تجديده وابداعه، مهملا التعليق ولو بكلمة زجر عابرة على فوضى التعابير والأخطاء. أفلا ينطوي هذا الموقف من النقاد على تشجيع واضح للجيل كله على الاستهانة باللغة العربية، والاستخفاف بقواعدها الرصينة»[٤].

ويعني ذلك عند نازك الملائكة أن الشاعر والناقد في العصر الحديث، قد تلاقيا عند غاية واحدة، هي ازدراء اللغة، والاستهانة بضوابطها، فالأول أباح لنفسه الخطأ، وراح يرتكبه دون حرج أو خجل، والثاني أغض عن ذلك، ولم يره قادحاً في جمال النص، أو مؤثراً في قيمته الفنية.

ومضت نازك الملائكة تستقصي أسباب هذه الظاهرة، وتبحث عن دواعيها، فانتهت الى أن لها أسباباً عدة، نلخصها فيما يأتي:

أ - تيار الحداثة والتجديد:

لقد وهم بعض أدبائنا ونقادنا، فظنوا أن حرصهم على اللغة، واهتمامهم بقواعدها، يدلان على جمود فكري، ويشيران الى نقص صريح في ثقافتهم الحديثة. بل ان بعضهم كان يرى أن «التجديد يتجلى فعلا في ازدراء القواعد النحوية، واهمال المعجم، والمقاييس

اللغوية التي تعترف بها الأمة كلها»[٥].

ومن هنا فان النقاد الذين وقر في نفوسهم هذا الرأي، كانوا يخشون التنبيه على الخطأ اللغوي، ذهاباً بأنفسهم عن تهمة الرجعية، ونقيصة الجهل بالتيارات الحديثة في النقد.

ب ـ تيار العناية بالمضمون:

ويمكن أن يكون انصراف الناقد المعاصر عن العناية بسلامة اللغة، ناشئا عن تيار نقدي جديد، يعنى بالمضمون، ويهتم بالافكار، ثم يهمل الأداة التي يعبر بها عن تلك الافكار.

وما عناية نقادنا المعاصرين بالمضمون، أكثر من عنايتهم بالشكل ـ كما ترى الملائكة ـ الا رد فعل «لتطرف أدباء الفترة المظلمة في التمسك بشكليات الشعر ومظاهره السطحية الخارجية»[٦].

وهي لذلك ترى ان كلا الموقفين خاطىء، ولابد لنقادنا من موقف وسط، يسيطرون فيه تمام السيطرة «على المضمون والأداة في وعي واتزان»[٧]، وإلا فسنبقى «أطفالاً مخطئين الى الأبد، نضيع مرة الشكل لفرط حرصنا على المضمون، ونضيع في المرة الثانية المضمون بسبب ايثارنا الشكل»[٨].

ج ـ عقدة النقد الأوربي:

وترى نازك الملائكة أن من أسباب انصراف النقاد المعاصرين عن التنبيه على الأخطاء اللغوية والنحوية ما وقر في نفوسهم من تقديس النقد الأوربي، والانبهار بآرائه ونظرياته، والنظر اليه على أنه «أنموذج في الابداع والعبقرية لا يمكن أن يصله الفكر العربي الا بالتقليد والاقتباس والنقل»[٩].

وقد جرت هذه العقدة اكثر من خطر على نقدنا الحديث، من ذلك أن نقادنا راحوا يغترفون من معين النقد الأوربي، غافلين عن ان هذا النقد انحدر من تاريخ منعزل عن تاريخنا، ومستقى من شعر تدفق من قلوب غير قلوبنا.

ومن أوجه خطر الانجراف في نظريات النقد الأوربي، أنها تصرف نقادنا عن معالجة مشكلات قصيدتنا العربية، والنظر فيما يثقلها من هموم، تقع اللغة في مقدمتها.

تقول نازك الملائكة: **«فما يكاد الناقد العربي اليافع يقرأ ماكتبه إيليوت رتيشاردز وبرادلي وبالرمه وفاليري وغيرهم حتى ينتهي ان يطبق ما يقولون على الشعر العربي، مهما كلفه ذلك من تصنع وتعسف وجور على شعرنا ولغتنا. ويكون أول ما يضحي به هذا الناقد هو الجانب اللغوي من القصيدة العربية، فبدلاً من أن يتناول القلم ويرفع صوت احتجاج على الشذوذ والأخطاء، تجده يهمل ذلك، ويعتبر القصيدة منزهة، لكي يتاح له أن يحللها نظرياً، ويغرقنا خلال ذلك بسيل من الاصطلاحات الأجنبية التي لا تنطبق على شعرنا اطلاقاً، ولم توضع له»**[١٠].

د ـ التيار التخريبي

وترى نازك الملائكة أن من أسباب عدم عناية النقاد والمعاصرين بنواحي الخطأ والصواب في لغة الشعر، هو ماذهبت اليه من «أن هناك اليوم في صفوف هذه الأمة قوى متربصة، تنطوي على الشر، وسوء النية، ويهمها ان تهدم العربية على اي وجه يتاح»[١١].

وترى أن هذه القوى قد ساعدت على خلق عناصر تشكك في منطقية قواعد العربية، وتبرم بتعلمها، وتجهر بالاستهانة بها.

هـ ـ عدم بصر الناقد بأسرار اللغة:

وترى نازك الملائكة أن من اسباب انصراف الناقد المعاصر عن التنبيه على الخطأ اللغوي، جهله لفداحة الخطأ، وعدم معرفته بالضرر الجسيم الذي ينزل باللغة من أجله.

فقد يمر الناقد بالخطأ أو الشذوذ، فلا يعيره اهتماماً، ولا يدرك ما يترتب عليه من تضحية بجمالية اللغة، وطمس لخصائصها الجوهرية.

من ذلك سكوت الناقدين المحدثين عن ظاهرة ادخال (الـ) التعريف على الأفعال، هذه الظاهرة التي شاعت في هذا العصر، وتورط فيها عدد كبير من الشعراء. من ذلك قول أحدهم:

أقفاصه التر نُ في الهياكل
الترَّنُ في الشوارع الغوائل

التود أن تحبس بي الحياة والتجددا

إن سكوت الناقدين عن هذه الظاهرة، يعود الى عدم بصرهم **بطبيعة الكلام العربي، وجهلهم فلسفة القواعد، التي تجري عليها لغتنا.**

فـ (الـ) «انما تدخل على الأسماء لأنها أسماء، ولها صفة **الاسمية، أو صفة التجريد بكلمة أخرى.** فالأسماء كلها مجردة من الزمن، ومن الحركة، ومن العاطفة، ومثلها في هذا الصفات، إن وجودها جامد لا ينمو ولا يتغير، وليس كذلك **الأفعال.** هنا في **الأفعال يمتد جمال الانسانية، وتعيش احاسيسنا وحركاتنا وتقلباتنا وحياتنا كلها.** ان قولنا (جاء) يملك من الحياة الزاخرة ما لايملكه ألف اسم، وألف صفة. هذه الحركة التي ينطوي عليها فعل المجيء، وهذه الانسانية الكامنة التي يتضمنها، وهذا الزمن الذي يختبيء في ثنايا الحروف، كل ذلك يميز الفعل، ويجعله أوثق ارتباطا بالحياة نفسها. ولذلك كان الفعل أشرف ما في اللغة، واليه تستند الجمل والعبارات، الفعل حقا هو إنسانية اللغة اذا صح هذا التعبير». [١٢]

ومن هنا فان نازك الملائكة تلاى أن ادخال (الـ) التعريف على الفعل يعني حتماً أن يكف الفعل عن أن يكون فعلا، ويكتسب جمود الاسمية، ويتحول الى نوع من الصفة، ويفقد طابع الامتداد الزمني.

وترى نازك الملائكة أيضا ان هذا هو سبب جفاف الأسطر التي أوردناها آنفاً، فقد ترادفت فيها المجردات، التي توحش القلب، وفقدت الحرارة والحركة التي كان يمكن ان تكتسبها لو أعطانا الشاعر أفعالا طبيعية، تتنفس بين الأسماء، وتخفف من وحشة التجريد فيها. [١٣]

وهكذا، ناقشت الناقدة الخطأ اللغوي في ضوء فلسفة العربية، وفق أساليبها، في حين أن غيرها من النقاد يجيز هذا الخطأ، بحجة وروده عند هذا الشاعر القديم أو ذاك.

تلك هي العوامل التي تكمن وراء ظاهرة اغضاء نقادنا المعاصرين عن الأخطاء اللغوية والنحوية التي تملأ القصيدة العربية الحديثة. وبعد أن درست نازك الملائكة هذه الظاهرة، والتمست جذورها ودواعيها، أهابت بالناقد العربي المعاصر أن يتحمل مسؤوليته، وينبري للدفاع عن اللغة، والحفاظ عليها من عبث العابثين، ودس الحاقدين.

ولكن موقف الناقد هنا شائك، ودقيق، إذ أن عليه أن يفرق بين الخطأ والتجديد فليس كل ما يجري به قلم الشاعر، مما يخالف المألوف، أو ينـد عن الاستعمال المعهود، هو من قبيل الخطأ الذي يجب أن يحارب. فالناقدة تؤمن أعمق الايمان بالتجديد المبدع، وتعتقد أن هذا التجديد لا يتم الا على أيدي الشعراء الموهوبين. وهي ترى ان هذا التجديد اللغوي شيء، والعبث بالمقاييس اللغوية شيء آخر. وهي ترى أيضا أن ليس للشاعر أن يبيح لنفسه اللعب بقواعد النحو واللغة، متكلا على قاعدة «يجوز للشاعر مالايجوز للناثر» وتجد أن من أعظم السخف أن يمنح الشاعر نفسه اية حرية لغوية لا يملكها الناثر [١٤]. وهي بهذا تجري على رأي بعض النقاد القدامى الذين سخروا من الضرورة الشعرية، وعدوها ضرباً من الخطأ، ومنهم اللغوي المعروف ابن فارس [١٥]

د ـ أهمية النقد اللغوي القائم على مقاييس الجودة والرداءة:

ولما دعت نازك الملائكة الى ان يعنى نقادنا المعاصرون بالنقد اللغوي القائم على مقاييس اللغة والنحو، وذهبت الى أن هذا الضرب من النقد توجيه حماية اللغة، ويفرضه الوفاء للأمة، كذلك دعت الى أن يهتم النقاد بالنقد اللغوي القائم على مقاييس الجودة والرداءة، ورأت أن هذا الضرب من النقد، هو الذي ينسجم مع طبيعة الأدب، ويلائم الظاهرة الأدبية، بوصفها ظاهرة لغوية في جوهرها ولا سبيل الى فهمها أو التأتي اليها، الا من جهة اللغة. [١٦] أما المناهج النقدية الأخرى، ولاسيما المنهج النفسي، فتمثل مزالق سقط فيها الناقد المعاصر، وصرفته عن الاهتمام بالنص من الوجهة الجمالية والتعبيرية.

تقول الملائكة: «وأحد المزالق الشائعة، التي يكثر سقوط الناقد العربي المعاصر فيها، مزلق يغلب على ظننا أنه صدى للأبحاث السيكولوجية الحديثة التي تصب اهتماماً ضخماً على الفنان نفسه، حين تحاول تقويم نتاجه الفني». [١٧]

وتقول: «ان المهمة الأدبية للناقد تبقى مقيدة بالقصيدة من وجهتها الجمالية والتعبيرية، في دراسة موضوعية خالصة، يلاحظ خلالها هيكل القصيدة العام، ويقف عند أداة التعبير، فيدرس مدى اتساقها مع جو القصيدة، والعاطفة التي تسيطر عليها، ويدرس الوزن واللمسات الموسيقية، وأثر القافية، ويتحدث عن الموضوع وأسلوب الشاعر في تناوله»[١٨].

فهي اذن تدعو الى دراسة اللغة، أداة الأدب، ومادته الخام. وتنعى على النقاد عنايتهم بالمضمون، واهتمامهم بالأفكار، اكثر من عنايتهم باللغة، وتعد ذلك أحد المزالق التي تردى فيها النقد العربي المعاصر.

(٤)
نقد لغوي تطبيقي

وسنعرض هنا للجانب التطلبقي من المنهج اللغوي الذي أولعت به نازك الملائكة، وطبقته في أكثر دراساتها. وقد اشرنا قبل قليل الى أن المنهج اللغوي يقوم على دعامتين: الأولى عرض لغة النص على قواعد اللغة، والمعهود من نظامها، أو على ما سميناه مقاييس الصواب والخطأ. والثاني البحث عن جماليات النص، وبيان ما في عناصر لغته من جمال وقبح، وذلك بعرضها على ما دعوناه مقاييس الجودة والرداءة. وقد فعلت الناقدة ذلك، فعرضت النصوص التي درستها على مقاييس الصواب والخطأ حيناً، وعلى مقاييس الجودة والرداءة حينا آخر.

١ ـ مقاييس الصواب والخطأ:

درست نازك الملائكة شعر علي محمود طه المهندس، فوقفت فيه على مجموعة من الخطأ اللغوي والنحوي، وقد عزت كثرة الخطأ في شعر المهندس الى أنه لم ينل تعليماً كافياً، بل إنه «لم ينل تعليماً ثانوياً كاملاً»[١٩].

ومما أخذت على المهندس من أخطاء نحوية قوله

فاسكبي الخمر وارشفيه: على رنة الوتر
واذا شئت فاسقنيه: على نغمة المطر

فقد استعمل (اسقنيه) في خطاب المؤنث، بدلاً من (اسقينيه). وقوله:

يقول أنا الحب لا تلق بي
الى النار إني قوي شديد

وفيه حذف (ياء) المخاطبة من الفعل المضارع المجزوم، غير متنبه الى أن علامة الجزم هي حذف (نون) الفعل لا (ياء) المخاطبة التي هي ضمير الفاعل، فلايجوز حذفها. وقوله:

أقسمت لا يعصِ جبار هواها
أبد الدهر ولو كان ألها

وقد جزم فيه المضارع (يعصي) من غير داع الى جزمه[٢٠].
وقوله:

حنانك اللهم لا تغضب
أنت الجميل الصفح جم الحنان

وكان الصواب أن يقول: «الجم الحنان». تقول نازك الملائكة: «وقد فكرنا طويلا في سبب هذا الخطأ لدى الكتاب، فانتهينا الى أنه ربما نشأ عن وهم يتعلق بالوصف المضاف، لأنهم ظنوه كالاسم النكرة، يكتسب تعريفاً حين يضاف الى معرفة، كقولهم (باب الدار)، فان (باب) فيه عرفت بالاضافة تعريفاً كاملا. والواقع أن الوصف النكره لا يكتسب بالاضافة تعريفاً، فلابد له من أن يعرف بـ (ال) سواء أكان مضافاً أم لم يكن»[٢١].

تلك هي مثل مما عند نازك الملائكة من النقد اللغوي التطبيقي القائم على مقاييس الصواب والخطأ، وقد اكتفينا بها خوف الاطالة.

٢ ـ مقاييس الجودة والرداءة:

لقد عرضت نازك الملائكة النصوص الشعرية التي نقدتها نقداً لغوياً على مقاييس أخرى، هي مقاييس الجودة والرداءة، لتكشف عما في تلك النصوص من قيم جمالية، وأسرار تعبيرية. وهذا الجانب من النقد اللغوي التطبيقي هو أصعب من الجانب السابق، وأكشف عن قدرة الناقد، وتمكنه من فنه. فهو يحتاج الى موهبة

عظيمة، وذوق مدرب مصقول، يستطيع بهما أن يهتدي الى مواطن الروعة، ويتلمس مكامن الجمال. فاذا كان اكتشاف ما في النص من أخطاء نحوية ولغوية لا يحتاج الى اكثر من الالمام بقواعد اللغة، فان الوقوف على ما في لغة النص من اسرار، ودقائق جمالية، يحتاج الى معرفة (حس) اللغة كما يقول محمد مندور[٢٢]، وادراك (عبقريتها). وهذا النوع من الادراك لا يتاح الا لناقد موهوب.

لقد حللت نازك الملائكة النصوص الشعرية التي درستها، فنظرت فيها على مستويين: مستوى النسيج، اي الخيوط الدقيقة التي تكون الشعر، بما في هذا النسيج من حروف وكلمات وتراكيب، ومستوى البناء، أي هيكل الشعر، وتصميمه الخارجي. وسنورد هنا شيئاً من آرائها في كلا المستويين.

أ ـ نسيج الشعر

ونعني به ما يكون العبارة الشعرية من وحدات لغوية، تتمثل في الصوت اللغوي، أصغر وحدة لغوية، ثم المفردة، والتركيب.

ان لكل وحدة من هذه الوحدات اللغوية مقاييس يحتكم إليها لمعرفة حظها من الجمال أو القبح، من الجودة أو الرداءة. وقد درست نازك الملائكة الشعر الذي عرضت له بالنقد، محللة وحداته اللغوية، عارضة اياها على مقاييس الجودة والرداءة، فانتهت الى اراء سديدة، تنم عن خبرة عالية في فهم أسرار اللغة، واستخراج المخبوء من دقائقها الجمالية.

الحرف (الصوت اللغوي):

ومن مقاييسها في جمال (الحرف) في الجملة الشعرية أن يكون منسجما مع المعنى الذي يعبر عنه البيت، أو شطر البيت، واستدلت على ذلك بقول علي محمود طه المهندس:

قلوب قاسيات قنعتها

وجوه شاعريات نبيله

«فأن حرف القاف الذي يطغى على الشطر الأول، وهو حرف خشن صلد، ينسجم مع معنى القسوة التي يتحدث عنه الشطر، أما الشطر الثاني فان حروفه ذات رقة ولين، مثل الهاء والشين والنون واللام، فضلا عن حروف المد الكثيرة في الشطر، ولاسيما في كلمة (شاعريات) وذلك يلائم معنى الرقة فيه»[٢٣].

واستدلت على هذا المقياس أيضا بقول المهندس أيضاً، على لسان فتاة تخاطب النار التي تحرق رسائلها:

ومن لي بزادك لم يبق ما

يلوك لسانك أو يعلك

«فان الحرف المسيطر على الشطر الثاني وجزء من الأول هو حرف اللام، وهو ينسجم مع صوت المضغ، المتمثل في قوله (يعلك) و (يلوك) فكأنما نسمع فماً يمضغ بشراهة وتبذل»[٢٤].

المفردة:

ومن مقاييس نازك الملائكة في الحكم للمفردة بالجمال أو الجودة، مقياس (الايحاء)، ومعناه ان تكون اللفظة موحية، تغني المعنى، وتطلق خيال القارىء بل تنقله الى عوالم وأجواء لايثيرها في نفسه أي لفظ آخر، وان قاربها في المعنى.

وتسمي نازك الملائكة الالفاظ الموحية بـ (الالفاظ المفتاحية) لأن القارىء يفتح بها أبواب عوالم لاتنتهي، فتنثال على خاطره عشرات الصور، وتتراءى أمامه رؤى لا حصر لها.

وضربت الناقدة لهذا النوع من الالفاظ كلمة (علقت) في قول المهندس:

رمق ذاك من أشعة شمس

علقت في غروبها بالصخور

فان لفظة (علقت) فيه توحي بأن للشمس أذيالا فضفاضة، تسحبها وراءها حين تغرب، بحيث يجوز أن يعلق منها شعاع بالصخور، كما توحي بأن اردية الشمس الفضفاضة هذه انما علقت بالصخور، لأن الشمس كانت تسرع راكضة الى الغروب، فلم يعق موكبها الا هذا الشعاع العالق. انها صور رائعة الجمال، قوامها اللفظة المفتاحية (علقت)، فلو قال الشاعر مكانها (عثرت؛، او (وقعت) أو سواها، لخسر المعنى خسارة فادحة، لا بل لانهارت الصورة الجميلة، وذهبت أسرها»[٢٥].

ومن الالفاظ التي حكمت لها نازك الملائكة بالجودة أو الجمال،

بسبب قدرتها على الايحاء، أو بسبب كونها (لفظة مفتاحية) كلمة (آوي) في قول المهندس:

آوي الى جنبات الصخر منفرداً

أبكي لأمسية مرت وليلات

«وفيه تنهض كلمة (آوي) بالايحاء الواسع، لأنها تشعر بمفردها بأن الشاعر يلجأ الى جنبات الصخر هارباً من حر آلام يحسها، وضيق يهرب منه، وسر قوة المعنى أن كلمة (آوي) تشعر ببلوغ الراحة والأمن، لأن الانسان انما يأوي الى المأوى التماساً للطمأنينة والدفء بعد التعب والخوف والتجوال. فاذا كان الشاعر يأوي الى جنبات الصخر منفرداً، أوحى ذلك بأن ما قبل هذا الايواء كان أشد منه وأقسى، بحيث يعتبر جنبات الصخر ملجأ ومستقراً. وما الذي هو أشد من جنبات الصخر الا الضنك والأسى ان هذه المعاني كلها إيحاءات غير صريحة، تشعها لفظة (آوي). فلو كان قال في مكانها (أجلس) مثلا لضاعت كلها، وعري المعنى من ظلاله».

وترى نازك الملائكة ان الالفاظ الموحية، أو (المفتاحية) المعبرة، هي التي تميز الشعر من النثر، ففيها يركز الشاعر معاني كبيرة، في أقل ما يمكن من الالفاظ، مستغلا كل ما تمنحه الكلمات من ظلال ومعان. وهذا منطقي، لأن الناثر يستطيع أن يبسط أفكاره في أي عدد يختاره من صفحات، بينما يقتضي الشعر ان يكون مركزاً، مضغوطاً في أقل ما يمكن من الكلمات، ولذلك يلجأ الى استغلال قدرة اللغة على الاشعاع، واضفاء الظلال والألوان.[٢٧]

وترى الناقدة أيضا أن «ليس ما يسمى بالنثرية في الشعر الا خلو لغة القصيدة من هذا الأثر الخفي الذي يرقرقه الشاعر في الالفاظ، لأن الشعر النثري هو الكلام المنظوم الذي لا تشع الفاظه المعاني الجانبية، ولا ترسم جواً».[٢٨]

واذا كان مقياس (الايحاء) هو الذي جعل نازك الملائكة تحكم لبعض المفردات بالجمال، فان انعدام الايحاء في بعض الألفاظ جعلها تحكم عليها بالرداءة. والألفاظ الرديئة عند نازك الملائكة هي الإلفاظ (القاموسية). وقد عزت رداءة هذه الالفاظ الى اكثر من سبب.

من هذه الأسباب أن الالفاظ القاموسية مقصوصة الجناح، لا تقوى على التحليق بالقاريء، والضرب به بعيداً عن معناها المباشر «لأنها تفتقد ما يضفيه عليها الاستعمال من ظلال، ومعان جانبية وفرعية، واقتران. أولنقل إن الكلمات القاموسية تفتقد ما تمنحه الحياة من حرارة وحيوية ولذلك تأتي جامدة عبر النص، وكأنها بقعة ميتة في جسد حي، توجع، وتخدش النظر»[٢٩]

ومن أسباب رداءة الالفاظ القاموسية أنها «تفتت إحساسات التذوق عند القارىء، اذ أنها حين تصطدمه، تضطره الى قطع عملية التذوق، واللجوء الى المعجم، ليتبين معنى هذه الالفاظ، ومن ثم يواصل عملية التذوق. «ولا يخفى ان لحظة الاستجابة للنص لا تحتمل التأجيل او البتر، أو التقسيم الى لحظتين. وهذا هو السبب في أن من لا يتقن لغة أجنبية لا يستطيع أن يتذوق شعرها تذوقاً حقاً، لأنه لا يصل الى فهم المعنى آنياً حين قراءته للشعر، وانما يضطر الى فهمه على دفعات، وذلك يعرقل الهزة النفسية التي يحدثها الشعر الجميل».[٣٠]

ومن مقاييس نازك الملائكة في الحكم على المفردة بالرداءة «الترادف»، الذي هو آفة التعبير الشعري المعاصر، اذ أنه يوقع الشاعر بالحشو واللفظية. ومن الأمثلة التي ضربتها الناقدة على ذلك قول علي محمود طه المهندس:

يا باعث الروح الفتي بأمة

تسمو به آماله وتحلق

فانين في حب الاله فلن ترى

بعد الألوهةِ ما يحب ويُعشق

وحديث أرواح يضوع عبيره

ومن الطهارة ما يضوع ويعبق

تقول نازك الملائكة معلقة على هذه الأبيات «أليس (يسمو) و (يحلق) في معنى واحد؟ وهل (يحب) غير (يعشق)، أم هل (يضوع) تختلف كثيراً عن (يعبق)؟».[٣١]

والحق أن هذه الكلمات ليست مترادفة، كما ظنت الناقدة، فبين (يسمو) و (يحلق) تفاوت، وبين (يحب) و (يعشق) اختلاف، لا يخفى على ناقدة مثلها، أدركت «حس» العربية، وعرضت كثيراً من دقائقها. ولكن الذي يؤخذ على الشاعر أنه ساقها على أنها مترادفات، ولم يفطن لما بينها من فروق معنوية دقيقة.

وترى نازك الملائكة «أن استعمال الترادف في الشعر يضعف التعبير، بما يلف حوله من صنعة ظاهرية، لا معنى لها ولا ضرورة، كما مر في المثال لأن القافية لبروزها ورنينها تظل اهم

لفظة في البيت، بحيث ينتظرها السامع متطلعا، فاذا بلغها ووجدها مجرد تكرار لمعنى مرّ في البيت قبلها، ضاق بها، وأحسها ضعيفة قلقة، لا تستأهل الاهتمام. ولذلك كانت القافية فضاحة لضعف الشعراء اكثر من سائر الفاظ البيت. فان نغمها العالي يسلط عليها النظر والسمع، بحيث يظهر ضعفها ظهوراً صريحاً لا يداوى»[٣٢]

التركيب:

وكما درست نازك الملائكة الصوت اللغوي، والمفردة، وعرضت كلا منهما على مقاييس الجودة والرداءة، درست كذلك التركيب، أو الجملة الشعرية، ووضعت مقياساً لجودتها أو رداءتها. وكان هذا المقياس هو ما سمته بـ «النثرية». وقصدت بها أن يضع الشاعر الالفاظ في سياق نثري، يذكر بلغة الجرائد، أو لغة الكتب العلمية. ومن الأمثلة على التركيب النثري في الشعر، قول علي محمود طه المهندس يرثي حافظاً ابراهيم:

الأديب العريق في لغة الضاد
وقاموسها الصحيح المرتب
لم يكن شاعر القديم ولا كان
لآدات عصره يتعصب
كان يعنى بكل فن من القول
ويزهى بكل حُسن ويعجب

علقت نازك الملائكة على هذه الابيات قائلة:

«فالعبارات (قاموسها الصحيح المرتب) و (لاكان لآداب عصره يتعصب) و (كان يعني بكل فن من القول) مصوغة في كلام نثري، لا يرتفع في قواه عن لغة الجرائد، لا لأن الفاظه في ذواتها ليست شعرية، ولايصح أن ترد في سياق منظوم، وانما لأن الشاعر لم يضع هذه الألفاظ في عبارات لها طبيعة الشعر، وسبب ذلك أن الشعر لا يستعمل كلمات خاصة به لا ترد في النثر، لأن الشعر والنثر يستعملان لغة واحدة، وانما يضع الشاعر الفاظ النثر في سياق شعري وذلك باستعمال الصور الحسية، واضفاء غلالة من الخيال، واستثارة الأصداء البعيدة في الألفاظ، وخلق الجو، واحاطة الالفاظ باجواء نفسية متشابكة»[٣٣].

ومن التراكيب النثرية قول المهندس أيضا:

تحررت الشعوب فكل شعب
طليق والمجال اليوم رَحبُ

فعبارة (والمجال رحب) ليست نثرية حسب، وانما هي عبارة من عبارات الجرائد أبلاها الاستعمال، وقص جناحها التكرار والألفة. إن هذه العبارة وأمثالها «لاتدخل القصيدة إلا ومعها ماضيها غير الشعري كاملا»[٣٤].

التكرار:

درست نازك الملائكة أسلوب (التكرار) وانتهت بشأنه الى آراء موفقة، كان لها في بعضها فضل السبق.

فقد استقرت أنواعه، ووقفت عند دلالاته، فكشفت عما يوحي به اللفظ المكرر من معان، وخلجات نفسية. بل إنها وضعت لأقسام هذا الأسلوب الشعري مصطلحات لم يسبقها اليها ناقد قديم أو معاصر.

تقول نازك الملائكة: «ان البحث كله ليس الا محاولة لاستقراء أساس بلاغي لبعض أساليب الشعر المعاصر، نستفيد منها في النقد والتدريس، وأنا أدرك قبل اي أحد آخر مدى احتمال الخطأ في الحكم وفساد الاستدلال. غير أن صعوبة المجال لا ينبغي أن توهن عزيمة الناقد، فرب محاولة غير واثقة من نفسها، يقوم بها ناقد ما، تشق طريقاً لنجاح أكبر قد يتاح لناقد آخر»[٣٥].

وقد أشارت نازك الملائكة في بحثها اسلوب التكرار الى أن البلاغة العربية القديمة لم تول هذا الأسلوب ما يستحق من اهتمام، وأنها ألم به البلاغيون القدامى الماماً عابراً. غير أن هذا لم يكن منهم نتيجة إهمال مقصود، «وانما أملته الظروف الأدبية للعصر، فقد كان أسلوب التكرار ثانوياً في اللغة إذ ذاك، فلم تقم حاجة الى التوسع في تقويم عناصره، وتفصيل دلالاته»[٣٦]

وأما في العصر الحديث فقد كثر هذا الأسلوب «وبرز بروزاً يلفت النظر وراح شعرنا المعاصر يتكىء اليه اتكاءً يبلغ أحياناً حدوداً متطرفة لا تنم عن اتزان. وهذا النمو المفاجيء يقتضي ولاشك نمواً مماثلاً في بلاغتنا التي لم تعد تساير التطور الجديد في أساليبنا التعبيرية حتى كادت تصبح تاريخاً فقهياً للغة في بعض

العصور الأخرى، بدلا من ان تبقى علما متطوراً، يخدم اللغة ويعكس أحوالها، ويسجل مراحل نموها»[٣٧].

ثم تقول نازك الملائكة: «والواقع أن بلاغة أية لغة أن تبقى علماً مطاطاً قابلاً للنمو معها، والا بعدت الشقة بينهما، وانحط شأن البلاغة»[٣٨].

لقد وضعت الناقدة اذن مقاييس للتكرار الجيد، والتكرار الرديء المفتعل، الذي يصم الأسلوب الشعري باللفظية والتكلف مستقية هذه المقاييس من الشعر العربي المعاصر، فكان كل ما جاءت به في هذا الباب جديداً في النقد المعاصر، تستحق به فضل الريادة، ويشهد لها بالأصالة، والنفاذ الى أسرار لغتنا الأدبية.

وللتمثيل على جهدها في هذا المنحى، أسوق أنموذجين: لقد وضعت نازك الملائكة للتكرار الجيد، مقاييس مهمة، منها أن يكون نابعا من حالة نفسية، لا أن يقصد به إثارة نوع من الصدى اللفظي، ليس غير.

ومن هذا التكرار الموفق قول بدر شاكر السياب:

في دروب أطفأ الماضي مداها وطواها

فاتبعيني اتبعيني.

تعلق عليه نازك الملائكة قائلة: «ان التوازن حاصل في هذه العبارة الشعرية، وقد قام على تكرار كلمة (اتبعيني) ذلك انا هنا بازاء طرفين متوازيين: (الماضي) الذي يذكره الشاعر، ويفزع من انطفائه وتلاشيه و(المستقبل) الذي يحاول تثبيته ودعمه، عندما ينادي حبيبته (اتبعيني). انه يحس بأنطفاء الدروب الضائعة في الأمس، فيحاول أن يملك ثباتاً في المستقبل على أساس الحب الانساني. وبهذا يتم التوازن العاطفي للسياق، وقد رتب الكلمات بحيث تلائمه هندسيا، وذلك بأن أعطى (الماضي) فعلين قويين هما (اطفأ) و(طوى)، وكان لابد له من أن يعطي المستقبل أيضا فعلين، لكي يوحي بقوته ازاء هذا الماضي، ولذلك كرر كلمة (اتبعيني)»[٣٩].

ومن التكرار الموفق ما أسمته نازك الملائكة بتكرار (التردد)، كتكرار حرف النداء (يا) في قول نزار قباني مخاطباً قطة:

يا... يامزاحمة الذئاب... أرى

في ناظريك طلائع الغزو

تعلق نازك الملائكة عليه قائلة: «ان تكرار حرف النداء (يا) هنا، يكاد يكون نكتة لطيفة، تعمدها!! شاعر، فكأنه يريد أن يكون خطابه للقطة مهذباً، مجاملا، ولذلك يترفق بها، قبل أن يناديها (يامزاحمة الذئاب)، فيبدأ بحرف النداء (يا) ثم يتردد لحظة متهيباً مستجمعاً شجاعته»[٤٠].

وكتكرار (إننا) في قول نازك الملائكة:

صدى هامساً في الدجى إننا... إننا جبناء. وتكرار (فهي) في قولها أيضا:

وسدى حاولتُ ان تؤ وب

معنا فهي.. فهي رفات

وتلاحظ الناقدة أن سبب جودة هذا التكرار هو أن الشاعر كان يتردد عن الكلمة المكررة، لأن ما بعدها مما يحرج البوح به، ويكون كالصدمة للسامع، أو المخاطب. فـ(مزاحمة الذئاب) وصف قاس للقطة. ومثله (جبناء) و(رفات)[٤١].

وتوازن الناقدة بين هذا التكرار الجيد الذي كان سببه (التردد) وتكرار (يا) في قول نزار قباني:

لعلك يا... ياصديقي القديم

تركت باحدى الزوايا.

فترى أن «تكرار (يا) هنا خال من الغرض، لأنه ليس له من داع قط، يجعل هذه الفتاة تتحرج من أن تنادي المخاطب بأنه (صديقها القديم)، فهي لا تهينه بالنداء، فما الداعي الى تلكؤها»[٤٢].

ب ـ بناء الشعر:

وكما نظرت نازك الملائكة في نسيج القصيدة العربية المعاصرة، وحللت هذا النسيج الى وحداته من صوت ومفردة وتركيب، وحكمت لكل وحدة من هذه الوحدات بالجودة أو الرداءة، بمقتضى مقاييس محددة، كذلك درست بناء القصيدة، وهيكلها العام، فانتهت الى تقسيم هذا الهيكل الى ثلاثة أقسام:

● الهيكل المسطح: وتدور قصائد هذا الهيكل «حول موضوعات ساكنة مجردة من الزمن، ينظر اليها الشاعر في لحظة معينة ويصف مظهرها الخارجي في تلك اللحظة وما يتركه من أثر في نفسه»[٤٣]. وقد سمت هذا النوع من القصائد بقصائد «الأشياء» ومنها القصائد

التي تدور حول تمثال أو سفينة أو بركة «فلا يصف أحداثاً تعاقبت على هده الموضوعات، ولا تغيرات جدت عليها خلال زمن ما، وانما يرسمها كما كانت في تلك اللحظة التي رآها الشاعر فيها جامدة ثابتة في المكان». (٤٤)

● الهيكل الهرمي: وقصائد هذا الهيكل «لابد أن تتضمن (فعلا) أو (حادثة)، لا مجرد شيء جامد يمثل جزءاً من المكان حسب، وفي هذا الفعل يتحرك الأشخاص والأشياء ويمر الزمن فالأشخاص يتبدلون وتتقلب عليهم الأحداث بحيث نجدهم في أول القصيدة يختلفون عنهم في آخرها على وجه ما. والاشياء تتغير قيمتها ومدلولاتها وأماكنها. والزمن ينصرم فاذا بدأت القصيدة في طفولة بطلها، انتهت وهو شيخ. وخلال ذلك تتغير المشاعر، فتمتد وتضيق وتتسع، كما يرسم لها الشاعر، ولذلك يغلب أن نجد فوارق عاطفية وزمنية في بداية القصيدة ونهايتها. وذلك ما يميز الهيكل الهرمي من سواه». (٤٥) وسمت الناقدة قصائد هذا الهيكل بقصائد (الفعل) أو (الحادثة).

● الهيكل الذهني: وقصائد هذا الهيكل ترمي الى «بناء هيكل فكري، لا وصف حدث يستغرق زمناً، واكثر ما ينجح هذا الهيكل في القصائد التي تحوي فكرة يناقشها الشاعر، لأمثلته المتلاحقة، وهذا نوع من الشعر يكثر في شعر شعراء المهجر جبران ونعيمة وابي ماضي». (٤٦)

ثم ضربت نازك الملائكة مثالا لكل نوع من أنواع البناء الشعري، وأبدعت في تحليله، وبيان خصائصه وسماته.

وقد عد الدكتور صلاح فضل دراسة نازك الملائكة لهيكل القصيدة العربية المعاصرة، وطرائق بنائها أولى محاولات تطبيق نظرية (البنائية) في النقد العربي المعاصر، ووصفها بأنها «محاولة جادة في الكشف عن بنية القصيدة العربية، ومن أوائل البحوث الذكية المتمرسة، التي ألقت الضوء على قضية البنية الشعرية، واجتهدت في وصفها بما تملك من وسائل منهجية». (٤٧) وبعد فذلك هو الجانب اللغوي في جهد نازك الملائكة النقدي، عرضنا أهم ملامحه، وأوردنا مثلا كافية لتجلية جوانبه.

واذا كان لنا من كلمة نختم بها هذا البحث، فاننا نقول: إن نازك الملائكة من النقاد القلائل، الذين عنوا بالجانب اللغوي، وجعلوه مدار جهدهم، ايماناً منهم بأن (اللغة) هي الموضوع الأول في النقد، وأنها هي الحقيقة الأولى في الفن الأدبي، وأما موضوعات النقد الأخرى، فلا ترقى من حيث الاهمية الى قضية اللغة. بل ان كثيراً من موضوعات النقد وقضاياه، يمكن أن تعالج من خلال اللغة، أو تكون اللغة الأساس الذي ينطلق منه الناقد في معالجة تلك الموضوعات.

وكما أن التفنن في استخدام اللغة هو مجلى عبقرية الشاعر، كذلك يعد تصدي الناقد لدرسها، واستكشاف ماأودعه الشاعر فيها من أسرار، مجلى نبوغه، وآية تمكنه من ميدانه.

وقد صدق «البنائيون» أو «الأسلوبيون» حين ذهبوا الى أن مهمة الناقد هي أن يخلق لغة تسبح فوق اللغة التي انبجست من قلب الشاعر، فيعيش قارىء النقد بين ضربين من الخلق اللغوي: ضرب أبدعه الشاعر، وآخر ابتكره الناقد.

الهوامش:

١ ـ إعجاز القرآن (الباقلاني) ط ١٩٦٣: ١١٦، ١١٧.
٢ ـ العمدة (ابن رشيق): ٢/١٠٥، ط ٢.
٣ ـ قضايا الشعر المعاصر (نازك الملائكة)، ط ٥: ٧١.
٤ ـ قضايا الشعر المعاصر: ٣٢٥، ٣٢٦.
٥ ـ قضايا الشعر المعاصر: ٣٢٦.
٦ ـ قضايا الشعر المعاصر: ٣٣٣.
٧ ـ قضايا الشعر المعاصر: ٣٣٣.
٨ ـ قضايا الشعر المعاصر: ٣٣٣.
٩ ـ قضايا الشعر المعاصر: ٣٣٣.
١٠ ـ قضايا الشعر المعاصر: ٣٣٥.
١١ ـ قضايا الشعر المعاصر: ٣٣١.
١٢ ـ قضايا الشعر المعاصر: ٣٢٩.
١٣ ـ قضايا الشعر المعاصر: ٣٣٠.
١٤ ـ قضايا الشعر المعاصر: ٣٣٢.
١٥ ـ النقد اللغوي عند العرب (د. نعمة رحيم العزاوي): ١٦٣.
١٦ ـ قضايا الشعر المعاصر: ٣٢٠.
١٧ ـ قضايا الشعر المعاصر: ٣٢٠.
١٨ ـ قضايا الشعر المعاصر: ٣٢١.
١٩ ـ محاضرات في شعر علي محمود طه (نازك الملائكة): ٢١٦.
٢٠ ـ محاضرات في شعر علي محمود طه (نازك الملائكة): ٢١٧ وما بعدها.

٢١ ـ محاضرات في شعر علي محمود طه (نازك الملائكة): ٣١٥، ٣١٦.
٢٢ ـ في الأدب والنقد (د. محمد مندور): ١٨.
٢٣ ـ محاضرات في شعر علي محمود طه: ١٤٨
٢٤ ـ محاضرات في شعر علي محمود طه: ١٤٨، ١٤٩.
٢٥ ـ محاضرات في شعر علي محمود طه: ١٦١، ١٦٢.
٢٦ ـ محاضرات في شعر علي محمود طه: ١٦٢، ١٦٣.
٢٧ ـ محاضرات في شعر علي محمود طه: ١٦٣.
٢٨ ـ محاضرات في شعر علي محمود طه: ١٦٣.
٢٩ ـ محاضرات في شعر علي محمود طه: ١٧٧.
٣٠ ـ محاضرات في شعر علي محمود طه: ١٧٦، ١٧٧.
٣١ ـ محاضرات في شعر علي محمود طه: ١٨٠.
٣٢ ـ محاضرات في شعر علي محمود طه: ١٨٠، ١٨١.
٣٣ ـ محاضرات في شعر علي محمود طه: ١٨٢
٣٤ ـ محاضرات في شعر محمود طه: ١٨٢.
٣٥ ـ قضايا الشعر المعاصر: ٢٨٠.
٣٦ ـ قضايا الشعر المعاصر: ٢٧٥.
٣٧ ـ قضايا الشعر المعاصر: ٢٧٦.
٣٨ ـ قضايا الشعر المعاصر: ٢٧٦.
٣٩ ـ قضايا الشعر المعاصر: ٢٧٨.
٤٠ ـ قضايا الشعر المعاصر: ٢٨٢.
٤١ ـ قضايا الشعر المعاصر: ٢٨٣.
٤٢ ـ قضايا الشعر المعاصر: ٢٨٣.
٤٣ ـ قضايا الشعر المعاصر: ٢٣١.
٤٢ ـ قضايا الشعر المعاصر: ٢٤٢.
٤٥ ـ قضايا الشعر المعاصر: ٢٤٧.
٤٦ ـ قضايا الشعر المعاصر: ٢٥٨.
٤٧ ـ نظرية البنائية في النقد الأدبي (د. صلاح فضل): ٣٧٢.

في أعدادنا القادمة

■ قصص

المساء الأول ـ الحبيب السالمي

الفصل الأول من مسرحية ـ مدني صالح

ليلة العقرب ـ عبدالستار البيضاني

حدود المتاهة ـ نعمات البحيري

مارغريت ـ نجمان ياسين

العيون المطفأة ـ فهد الأسدي

الشبيه الآلي ـ منير عبدالأمير

النحلة ـ فازو أليبفا ـ ترجمة محمد زفزاف

أجوي ـ المسخ السماوي ـ من الأدب الياباني ـ ترجمة كامل يوسف حسين

الميلاد ـ جورج برساني ـ ترجمة علي الحلي

تشيخوف في حياتي ـ مذكرات ـ ليديا أفيلوفا ـ ترجمة نعيم بدوي

الفارس الأشقر ـ أندوني سماراكي ـ ترجمة نعيم عطية

دراسة

الياس سلوم

بلند الحيدري ناقداً

اولاً: الشاعر والمجتمع

تهيأ للاستاذ بلند الحيدري ان يعايش الفترة التالية للحرب العالمية الثانية عن كثب، وأن يقف على معظم التيارات التي اجتاحت الاجواء الأدبية. وقد استطاع التيار الواقعي أن يطغى اعلاميا، والى حين، على كافة التيارات الأخرى من ذاتية وابداعية ورومانسية. بيد ان معظم الشعراء الكبار في هذه المرحلة، ولاسيما في العراق، لم يعيروا هذه الدعوة كبير اهتمام، اذ كان الاخلاص للفن هاجسهم الاكبر، معتبرين ان الفنان ليس داعية لجهة ما انما انسان مخلوع من الواقع مسجل له، وبالتالي ثائر عليه، وما الشعر الا ثورة امام شيخوخة العالم وغناء لوطن يقول عنه الشاعر انه أطرش لايسمع [1].

وفي هذه الأجواء، كان الشاعر الحيدري عرضة لأنتقادات ومدائح مختلفة، لقد رآه البعض أشبه بالمكان المنفرد، واعتبره آخرون صوت الانسان العربي المعاصر في مواجهته للعصر، وقد رأى فيه بدر شاكر السياب واقعيا اكثر من اولئك الذين يلتزمون المفهوم السطحي للواقعية [2]. وفي هذا الصدد يقول بلند: بعضهم قال عني بأنني وجودي دائما، وآخرون رأوا في ثوريا دائما. أما أنا فأعتقد أني من اجل الثورة وأني مخلص لها. ولكن بين الثورة كتطلع وبين انجازها (كعمل) [3] تقوم هوة مأساوية لابد من أن ندركها ونعيها ونتحملها بشجاعة [4].

وقد كانت للحيدري مواقف عدة تحدث فيها عن رسالة الفنان في المجتمع، وعن موقعه الثوري، وعن دور الشاعر في مواجهة التحدي الكبير مستعينا بممارساته الشعرية وتجاربه الخصبة. وفيما يلي سنحاول تبيان أبرز النواحي التي تناولها في حديثه عن علاقة الشاعر بالمجتمع:

١ ـ الشاعر وتحديات العصر

يرى بلند ان العصر يتجه من كل أطرافه نحو سحق الفرد فالآلة الكبيرة ألغت عمل الفرد لتحيله جزءاً منها، ولقد كانت الصلة على اشد ماتكون بين العامل ومايتنتجه من سلع وكان في وسعه ان يقول: انها انا بجهدي وابداعي أما الآن فالعامل في جزء من الطائرة لايشعر بأن الطائرة هي ابداعه. من هذه الزاوية نشأ التمرد في الأدب الاوروبي وتعمق ساعة اندفعت الحياة نحو الديمقراطية والاشتراكية، وكل منهما تنال من الفرد كواقع ابداعي الى حد ما. هذا مايؤكد التناقض القائم في كل مجتمع مهما كان شكله بين الفنان الفرد وبين المجتمع[٥]

انطلاقا من هذا الاساس، فان الفكر العربي يعيش اليوم تطلعات الحضارة بشكلها الشامل في العالم، ويحس في الوقت ذاته بتخبط مجتمعه في الحيرة والرفض والفوضى. وازاء هذا الواقع يرى الشاعر بحكم رسالته. أن من واجبه أن يثور ويتمرد. وهذه سمة بارزة لاعند الشاعر وليد حاجة وليس مجرد ترف فكري[٦]

مما تقدم، يتبين ان الشاعر ليس خارجا عن المعركة، بل هو غارق بلبالها. انه كالجندي: هذا يستخدم الرصاصة وذاك سيفه الكلمة. فالشعر والرفض والمقاومة بالنسبة للشاعر الحديث حس من الداخل، ورغبة في التغيير. ولا يمكنه ان يغير الاشياء حوله من داخل الفن، ومن داخل المشاركة الفعلية في الرفض والثورة والتمرد، وبهذا يرتاد الشاعر العربي الاصيل المقاومة العربية بشعره ويخوضها من الداخل ويكون سباقا اليها، ملتصقا بها التصاقا محببا. وبذلك يكون معاصرا لها ومكملا لاقانيمها الثورية في التحامه الدائم بالجماهير، والارضية الثورية التي يقفون عليها[٧]

٢ ـ الدور الفاعل للشعر والفن عموما

في عام ١٩٢٤ انتحر الشاعر يسينين وترك رسالة يقول فيها: ان شعري لم يعد ضرورياً في هذه المرحلة. وكان تروتسكي يقول: ان الثورة يجب ان تعتبر الشعر والادب والفن حقا من حقوق الانسان كما تعتبر الخبز والشراب. واذا ماعددت منهجية بعض الزعماء والقادة لدور الشعر والادب في الحياة.. (فلن أعطي) احصائية واقعية عن هذا الدور الديناميكي للشعر والفن عموماً[٨]

لعل بلند في ايراده هذين الموقفين المتناقضين من حيث ايديولوجية الفن رمى الى التوكيد على الاهمية القصوى التي يمثلها الفنانون على مسرح المجتمع، سواء كان فنهم ملتزما أم لم يكن.

وانطلاقا من هذه الرؤية، فانه يعتبر نفسه مسؤولا عن العصر، يسعى لاثبات هويته فيه. انه صاحب رسالة، وكل عمل جاد يحمل رسالة ودعوة في الرسالة انه يحاول الوصول الى النقطة الصحيحة التي هي تغيير العالم يستمر ويتطور، وفي هذا التطور يلمح الشاعر بعدا شاسعا بين غزو الكواكب مثلا، وبين الشعوب الزاحفة بحثا عن قشور تتغذى عليها. وازاء هذا التصدع الهائل يحاول الشاعر ان يحدد موقفه. فالرحلة الى القمر مهمة، ولكن المعضلة الأهم أن يجد الأكل لهؤلاء الجياع في بعض أجزاء من العالم.[١٠]

ان الشاعر يعيش تجربة أمته والانسانية، فيهزه ما يهز الانسان في كل مكان، وينال منه ما يناله اين وجد[١١] وقد حمل شعر بلند الكثير من هذه الواقعية الاجتماعية، دون ان يلتزم ذلك ألتزام الوعاظ، انما ضمن المحافظة على حرارة التجربة وعفويتها وعمقها. انه يلتزم فقط اللحظة من حيث هي معاناة ولا يحترم التزاما غيرها. فهو يرفض ان تفرض السلطة على الشاعر موقفا يقول فيه كذا أولا يقول. وفي التزامه اللحظة الشعرية يحمل تناقضات جمة تخضع لحالات نفسية مختلفة. وهذه التناقضات تبرز الوجه الانساني الانصع في الفنان كما يقول سارتر[١٢]

ويوضع بلند رأيه هذا بقوله: انسانيتي لا تخضع لمفهوم ذهني واحد... فمن يقرأني في الديوان الواحد يجدني مغنيا مع الثائرين، باكيا مع الباكين، ويجدني فردا منزويا في غرفة. وكل هذه الاجزاء هي صور من حياتي اليومية التي أمربها[١٣]

هذا التنوع وهذه المراوحة بين الذات حينا وبين الواقعية أحيانا هما دليل الخلق والابداع. ذلك ان الشعر العظيم هو فعل

حريـة ووليـد حركـة من الـداخـل الى الخـارج وليس العكس - وبذلك يكون الفنان فاعلا في محيطه وليس منفعلا .

٣ - بين الادب اليائس والادب المأساوي

الانسـانيـة، كمـا يراهـا بلنـد، قائمـة على الجهـد المستمـر والاضـافـات الجـديـدة وهـذه الاضافات تهب الانسان بعدا آخر وشمـولا أوسـع . وهـو لذلـك يقف ضد الادب اليـائس لانـه فقد تطلعه، ولن يتسنى له أن يضيف جديدا الى الانسانية . كذلك هو ضد أدب الـلامبـالاة لانـه يجعـل الجهـد عبثـا، ونـاقدنا لايعرف الادب عبثا ولا الاديب جهدا في العبث[١٤]

انـه يريـد من الادب وعيـا بضخـامة انسانه، وايمانا كبيرا به، يريـده هدفـا وتطلعـا وجهـداً دائباً لتحقيق ما هو اكبر . فالادب هو الانسـان معـاناة بين التطلع والانجاز، وهوة مأساوية تؤكد الادب تطلعـا وانجـازا . من هنـا يقف ناقدنا الى جانب الادب المأساوي الـذي يجعلنـا في حالـة توق دائمة ويرينا عظم تضحيتنا لبلوغ ما نتوق اليه[١٥]

ممـا تقـدم، يتبين ان بلند لا يؤمن بالدوائر الفوقية المفروضة، بل بالعطاء الحر المستجيب لأعماق النفس وتلجلج الصدر . هذا لايعني ان الفن يغـدو اشبـاعـاً لرغبـات سـاذجـة، بل هو تجسيد لتجـربـة الانسـان الفـرد عن طريق السمو بهذه التجربة الى حيز الرمز الفكري والرؤيا الشاملة .

ولا تغـرب عن بالـه مسـألـة الايصال فهو يعتبرها غاية لابد منها في كل عمـل فني قيم . انـه يؤمن بنظـريـة الفن للفن الخاوية من المضـامين الفكرية، ويعتبر في آن واحد ان «الفن» موجود ضمن القصيـدة، وان رغبـة الايصـال يجب ألا تقتـل كيفيـة الايصـال[١٦] ومن جهة أخرى يجد في الفن ممارسة للخلود، فضلا عن قتل العزلة التي يمكن ان يعاني منها في حال توقفه عن العطاء .

ثانيا : الشاعر واللغة

علاقـة الشاعر باللغة هي من أبرز القضايا التي حظيت باهتمام الحيـدري ابتداء من ديوانه «خفقة الطين» عام ١٩٤٦ وحتى هذه الايـام . فهـو لاينفـك في كل قصيـدة أو مقـالـة أو نقد او حوار من متـابعـة هذه القضيـة والتـوكيـد على أهميتها معتبرا «أن كل رصد للعصـر وتفـاعـل معه من الداخل يستوجب ايجاد لغة قابلة لحمل التجربة بايحائية مستحدثة[١٧]

وأهم النواحي التي يثيرها في هذا المضمار تتلخص فيما يلي :

١ - اللغة والبيئة :

يرى بلنـد ان اللغـة كوسيلة للتعبير خضعت لمقومات البيئة . فاللغـة العـربيـة مثـلاً، لم تقم على أساس من المفردة فحسب، على أساس ارتباط المفردة بالانسان الذي يتعامل معها . ولم يكن لهـذه المفردة وضوحها الكامل فوقعت اللغة في الصفات لتقريب الـواقـع و التعبيـر عنـه . وكان ذلك سببا في قيام مشكلة الالتباس التي لم تعان منها لغة كما عانت العربية . فالكلمة الواحدة في أي معجم لها معان شتى . ولا يمكن تحديدها الا من سياق الكلام .

هذا من ناحية المعنى، أما من ناحية الشكل، فقد بدأت اللغة مع الشـاعـر، ومـع تجاوزاته وأخطائه كاقامة المثنى على الالفاظ فقط، أو كعدم الجزم أحياناً . ثم جاء اللغويون اثر نزول القرآن، فحـاولـوا ان يصلوا الى لغـة المعنى من خلال لغـة المبنى، باقامة منطق خاص لتحـريـك الجملة . فمثـلاً، نحن لانستطيع فهم الآية : «ان الله يخشى من عباده العلماء» الا من خلال تقويم لغوي للجملة . وبـذلـك كان اسم المـوصـول الـرابط بين جملتين غير تامتين، وادوات التشبيـه للتمييـز بين الـوان البيـان المختلفـة من مجـاز واستعـارة ورمـوز، وكلهـا تدعـو لخـروج الغـامض الى الـوضـوح . وكـان في أعماق اللغوي قصور الشاعر عن الافصاح الصـريـح فألـح في طلبـه . ولمـا كانت مهمـة الشـاعر العربي في مجتمعـه الاول تقـوم على علاقتـه كداعيـة في قبيلتـه، فقـد صار الشـاعـر وسيلة من وسـائلها، وصار للقبيلة ان تفرض عليه شكلية أسلوبه ليكون لساناً معبراً عنها .[١٨]

هذا ما جعـل الشـراح واللغـويين في صدر الاسلام، يقفـون في الصف الاول من مُقيِّمي التجـارب الفنيـة، حتى قال الفـراهيـدي «بأنه هو الذي يحقُّ له ان يقول من هو الشاعر[١٩]

٢ ـ لغة الشاعر الخاصة :

لقد استنبط اللغويون قواعد لغتهم من الشعراء فاستقام امرها في البدء وعبْر هذه القواعد خلق بشار بن برد لغته الخاصة، وكذلك فعل ابو نواس والمتنبي.[٢٠] ومنذ تلك الفترة وقع الشاعر في الرق اللغوي فانعدم العامل الضروري للتطوير، أي لايجاد لغة منفصمة عن لغة الناس بكل ما تحويه كلمة «انفصام» من اتصال ورفض لهذا الاتصال معا.[٢١]

فما هو السبب في ذلك؟

يرى الشاعر بلند ان لغتنا تختلف عن مواكبتنا الحياتية رغم ضخامتها وامكانياتها الهائلة. وهذا ما جعل شاعرنا يخاف التكلم عن مولدات العصر الجديد وتطور الآلة، لان اللغة العربية بشكليتها الموروثة تتمزق تحت وطأة هذه التسميات الجديدة وكأن عملية طرد مسبقة مفروضة منذ البدء عليها.[٢٢] فحتى الآن نحن نسوغ للشاعر القديم ان يجد كل عصره في قصيدته بما في ذلك ابله وخياله واطلاله وصحراؤه. «ولكن كم هو مضحك ان تسمع الراديو والتلفزيون مفتوحين في قصيدة شاعرنا الجديد.[٢٣]

لقد ورثنا لغتنا العربية عن الكتب والمعاجم، وقد تعلمناها كما تعلمنا الفرنسية والانكليزية، فهي بلا ايحاءات لعدم استعمالها يوميا، ونحن لانفكر، ولا نحلم، ولا نعيش تجاربنا بها. وهنا يكمن الفارق بين الشاعر العربي والشاعر الغربي ازاء اللغة. فالشاعر الانكليزي مثلا لايعاني من هذا الانفصام اذ لكل كلمة أبعادها الايحائية

المتكونة من الممارسة اليومية لهذه اللغة. اما الشاعر العربي فانه بحاجة الى معاناة اكثر لاعطاء ايحاءات جديدة للكلمات..

وربما كان ذلك الواقع، سببا في ميل الشاعر الى استعمال الكلمات المألوفة ليستطيع عبرها ان يعطي ايحاءات معينة للقصيدة ويخرج عن المفهوم القاموسي الواضح للكلمة.[٢٤]

غير ان مفهوم الوضوح عند شاعرنا الجديد قد اختلف باختلاف مهمته. فهو لم يعد داعية لقبيلة او لمجتمع، حتى ولو حمل في قصيدته مضامين الآخرين. فشكليته تعبر عن لغته الخاصة وتقف حائلا بينه وبين جمهوره الكبير.[٢٥] فبيكاسو مثلا، رغم يساريته، ورغم ايمانه بالفن مقوِّماً للعالم، لاتجده قائما بالفعل عند الجمهور الذي يدعى باسمه. فلغته الشكلية لا تحدد الصلة بينه وبين جمهوره المعيَّن. لقد وجد لغته ضمن لغة الناس، فالانسان عنده بعيونه الاربع، بأنفيه، بحقيقته الهندسية، هو انسان بيكاسو الخاص.[٢٦]

٣ ـ شاعرنا الجديد واللغة :

يقول بلند: «ان الشاعر في نظري هو الذي يناضل في البحث عن لغة مفقودة، الذي ليس هو كبيرا ولا صغيرا، ولكنه أثار مشكلة في الشعر، كما فعل بيكاسو في الرسم، فولد به ومعه قرن جديد هو حتما غير القرن التاسع عشر[٢٧]

فأين وصل شاعرنا الحديث في البحث عن هذه اللغة المفقودة؟

ان مشكلة شاعرنا الحديث انه يحاول التخلّص من لغة موروثة الى لغة جديدة. وهذا لايستدعي معالجة اللغة من داخلها لا من شكلية لمحها في لغة أخرى، فما صح هناك لا يصح هنا ما لم نعمل على اعداد لغتنا له[٢٨]. وانطلاقا من هذا المفهوم، ماذا قدم شاعرنا الجديد لادخال العصر الى لغته؟ لقد ركب السيارة وشاهد الافلام واستخدم التلفون، ومع ذلك لم تسمح لغته بادخال تلك الشواهد على العصر. «ان «جون برس«أو «اليوت« أو سواهما، لم يولدوا خارج اللغة التي كتبوا بها، وان لغتهم هي التي اعطتهم الابعاد اللازمة لمحاولاتهم، فكانوا بها شعراءها الكبار، ولم يُقَوِّم أي منهم، ولا قيست جدته بمدى جهله اللغة أو سعيه لتحطيمها والاستهانة بها[٢٩]

يرى بلند ان الشاعر العربي الحديث لم يَعِ هذه المشكلة الا بُعَيْد الحرب العالمية الثانية. غير ان كفاءته في دراسة اللغة وادراك أبعادها، تحول بينه وبين ايجاد لغته الثانية. وما التجارب الجديدة سوى ارهاصاتٍ مهمة في هذا المجال لم تتبلور ملامحها بعد.[٣٠]

وفي معرض حديثه عن بدر شاكر السياب يقول ان بدرا يتميز على رعيله بضخامة لغته وشدة ايقاعها، وامكاناته في استعمال

هذه اللغـة بحيث تبـدو طَيعـة بين يديـه . بينمـا كنت تشعـر مع الآخرين بمعاناة شديدة في التعبير.[٣١]

وفي محـاولات الشعـراء، الجـدد، يرى الكلمة بدأت تخرج من تقـريـرهـا الى الايحـاء، وبـدأت تتلمس جذورهـا في ذات الشاعر. «وذلك واضح في محاولات أدونيس الى حد ما، فهو لا يتناول المفردة بمعنـاها المعجمي، ولا يريدها رمزا، ولكنه عبر علاقته بها تقوم في ذهنه كيانا خاصا لا يمكن عن طريق القاموس ان نستدل معناها الذاتي»[٣٢] فأدونيس يحاول تطوير اللغة مستعينا بالصور المتناقضة في القصيدة والتي تتحلل في الخلفية الذهنية.[٣٣]

وفي حديثه عن ديوانه «اغاني الحارس المتعب»، يرى انه مثل الانفعـال مع معطيـات العصـر، واعـداد لغـة قابلة للانفعال بهذه المعطيات، مع تصوير للحالة النفسية عبر تفاعلها مع العصر.[٣٤]

أمـا شعـراء الستينـات عامـة، فقـد استعـانـوا بلغـة شعـراء الخمسينـات ليتحـدثـوا عن حوانيت عصرهم وسيـاراته وطائراته «فجـانبتهم اللغـة وسقطـوا في التجربة»[٣٥] وان هذه اللغة لقادرة على ابتـلاع الجيـل بكـامله، مالم يتكلفـوا امر البحث عن اللغة الكفيلة لأن تقوم بتجاربهم، «بدل ان يجعلوا من ضعفهم تجاوزا للغة وتعاليا عليها».[٣٦]

ويخلص النـاقـد الى ان الشـاعـر المعـاصـر لم يخلق بعد لغة العصـر، ومتى تم له ذلـك، أمكننـا القـول ان القصيـدة الحـديثة دخلت في العصر وبدأت تحياه.[٣٧]

ثالثا: خصائص الشعر الحديث

١ ـ نزعة جديدة

يرى الكثيرون من النقاد المعاصرين ان الشاعر الحيدري كان في طليعـة رواد الشعـر الحـديث ابتـداء من أواخر الاربعينات. وهؤلاء يتفقون على انه ونازك الملائكة والسياب كانوا البادئين في التأكيد على ضرورة تغيير أطر الحركة الشعرية التي كانت سائدة الى حينه. وقد تهيأت للشعراء الثلاثة ظروف متشابهة بعد الحرب الثـانيـة جعلتهم يكسـرون الطـوق الكـلاسيكي الذي لازم الشعر العـربي طيلة قرون عديـدة. وكـان كل من الثلاثة يحاول ان يجد نفسـه في بعـد جديـد. امـا فيمـا يتعلق بمحاولة بلند فيقول: في البـدء كانت مرافقتي للشعـر كلاسيكيـة. فقـد عرفتـه على يد الـرصـافي أستـاذا متـزمتـا يطلب اليّ ان أحفظ الشعر وان أنساه، ويقيس امكـانـاتي بقـدر ما أملك من مفـردات، وبقدر مافي تلك المفـردات من تعبيـر تقريري. فالخروج من الابهام الى الوضوح هو المقيـاس الـذي أخـذت به نفسي آنـذاك. وبعد الحرب... واتصالي بالفنانين البولونيين ومشاهدتي لصورة الانكليزي «كينث وود» الـذي رسم بغـداد مقطعـة أجزاء أجزاء في الصورة دون أية محافظة للواقع المكاني ولا للمسافة، عبر كل ذلك شعرت برغبة التغير فكان كما بدأته مع السياب والملائكة.[٣٨]

هذا التغير، كما يراه بلند، يبدأ مع حس الجيل بالعصر وربمـا كان لالتصـاق الكـاتب الحديث بمجريات حياته اليومية، وضـرورة حضوره الدائم في واقعه أن عزز الرغبة في تأكيد التغير السريع الذي يبرز مواكبته للعصر.[٤٠]

٢ ـ مفهوم الحداثة

هكـذا بدأت المحـاولـة الجديدة بحدود عام ١٩٤٦. فما هو المفهوم الذي تميزت به هذه المحاولة؟

يقول بلند: الجديد في الشعر كان جديدا دائما عندما يستطيع الشـاعـر ان يحقق في القصيـدة سمتـه المميـزة وان يواكب خلال العمـل ثلاثـة أصوات هي صوت العـالم كما هو، وصوت العالم كمـا يراه، وصـوت العـالم كما يريده ان يكون، عبر هذه الثلاثية يتحقق الجديد.[٤١]

وشعـرنا القديم اتسم معظمه بالطابع المحلي لأن رؤية الشاعر اقتصـرت على تقـريـر العـالم كمـا هو لا كمـا يراه، وبـذلك خلا الشعـر، أوكاد، من الابـداع، وفقـد الشاعر حضوره في العمل. امـا شعـرنا الجديد فانه يجهد لان يرى العالم من خلال نفسه وان يسعى الى تغييره، وعبر المحاولتين يقوم الجديد لفظا ومعنى.[٤٢]

من خلال هذه الرؤيـة، يحدد بلند مفهومه للحداثة بقوله: ان الحـداثـة، ولا شك، تعني معـايشة الواقع الحديث بكل أبعاده. ومن هذا، فالشـاعـر يقدم مضمونا جديدا، خاصة في هذا العصر

الـذي أتـاح لانسانه ان يتأزم بشكل سريع مع كل أحداثه . وان أي حدث يقـع في أي مكـان من العـالم يصيـر جزءاً من واقعـه له منه الخاص المتأكد عبر فرديته وطبقته وانتمائه الفكرى. وكما فرضت الـدراجة رفض الشروال كعائق للحركة التي جاءت مع الدراجة، يفـرض هذا المضمـون تهيئـة الشكل الانسب لاستيعاب التجربة الجديـدة. ان كل رصـد للعصـر وتفـاعـل معـه من الـداخل.. يستوجب ايجاد لغة قابلة لحمل التجربة بايحائية مستحدثة.(٤٣)

هكـذا يحـدد الحـداثة في الشعر، معتبرا ان الاستعانة بشكلية التجربة الاوروبية هي استعانة مزيفة، وفوتوغوافية جديدة تحمل سمـة من العصـر الا انها لاتعبر عن هوية الشاعر الشخصية. هذه الهـويـة التي يجب ان تنبعث من واقعه الفردي الى واقعه العالمي مرورا بواقعـه المحلي. ومـا لم تتحقق هذه الاقـانيم الثـلاثـة في العمل الفني يسقط الشاعر بلا هوية.(٤٤)

٣ ـ مقومات القصيدة الجديدة

عبر المحاولات التي ذكرنا، قام الشعر الحديث على مقومات جديـدة، يعتبرهـا ناقدنا المثل الاعلى للقصيدة المعاصرة. هذه المقومات نلخصها فيما يلي:

أ ـ الخروج من التقريـر الى الايحـاء وذلـك باستخـدام اللفظة المألوفة لارتباطها بايحائية معينة في نفس القارىء.

ب ـ التخلص من وحـدة البيت الى وحـدة المـوضوع بحيث تنمو القصيدة نمواً عضويا حيا من خلال أطرافها كافة.

ج ـ الاهتمـام بالحـادثـة الـداخليـة وخلق التـوتر النفسي حولها، والتعبير عنها بشكل حدسي يبقى على التعاطف مع القارىء الذي أصبح طرفا مشاركاً في استيعاب القصيدة.

د ـ توزيـع الحـادثة على أزمان مختلفة لخلق العمق في الصورة، فالقصيدة العربية تعيش في واقع مسطح كالرسم الاسلامي لاعمق لها، وكل الحوادث تدور في مستوى شعوري واحد.

هـ ـ استعمال الصمت كمكمل للتفعيلة أحيانا كما في قصيدة (محاولة)

و ـ استعمـال الاسلوب البـرقي في القصيـدة أي اعطـاء اكبر كمية ايحائية ضمن أقل كمية كلامية.

ز ـ التكرار للمقطع الشعرى الواحد في البدء، ثم في الوسط، ثم



بلند الحيدري

في النهاية.

ح ـ البتر الذي يبرز الصراع الداخلي والتردد النفسي.

ط ـ الاعتمـاد على القـوافي المتـداخلة، على ان تبقى القـافيـة الـرئيسيـة مسيطـرة وفي ذلك تغيير لايقاعية القصيدة يجعل للنغم دورا فعـالا في تطويـر العمل الفني، اذ يتفجر من داخل القصيدة وبه تتسم.(٤٥)

هذه هي أبـرز ملامـح القصيـدة الحديثة كما تبلورت مع جيل بلند. أما جيل الستينات فالتغيير عندهم يتأكد من الخارج ويموت على السطـح، ويكـاد يكون الغموض المتقصد القاسم المشترك الاعظم فيما بينهم ليصيروا به مفارقين لمن سبقهم من الشعراء(٤٦)

ونلمـح من خلال ذلـك خوف ناقـدنـا من الجـديـد الزائف اذ يقول: لا استطيع ان احترم شاعرا يريد ان يولد بين ليلة وضحاها وبدون سابق اعداد وتقويم لادواته ولأدائيته. ولا أرى في لغته الا تحطيمـا للغة، وهـذا مالا أرتضيه، ولا في غموضه الا جهلا بما يريـد ان يفصح عنه، وذلك أيضا ما أرفضه، لانني مازلت اتعامل مع القصيـدة على أسـاس منطقهـا الخـاص، ولكن ليس بنفي اي منطق فيها.(٤٧)

٤ ـ التجربة الشعرية والابداع

بعض الفنـانين يكـون الفن ثانويا في حياتهم، وآخرون يكون الفن محـور وجـودهم وهؤلاء هم الفنـانـون الأصلاء بحيث تغدو حيـاتهم معـادلا للفن فيضعـونـه فوق كل اعتبـار. ثم ان قنـاعـات الكثيـرين منهم تذهب الى ان حيـاتهم لا تكتسب معنـاهـا الا من

خلاله. وهكذا يطيعون فنهم او يطيعهم فنهم. لاشيء يثبط الابداع فيهم. انهم مؤمنون شديدو الايمان، وأي ايمان أعظم من طاعة الفنان لعبقريته؟!

وبلند الحيدري يتراءى من خلال شعره ونقده على السواء متحمسا للفن غاية الحماس، وللشعر خاصة، بالشعر؟ وما هو الاسلوب الذي يتبعه ابان اللحظة الشعرية؟

يرى شاعرنا ان الفن الحديث بصورة عامة أخذ اتجاهين رئيسيين في الآونة الاخيرة: الاتجاه الذي يسعى الى التغيير المتواصل ورائده بيكاسو والاتجاه الذي يعتمد أسلوبا متكاملا ضمن أطر متطورة ويمثله ماتيس[٤٨] والشاعر بلند ينتمي الى المذهب الأدائي الثاني معتبرا أنه حافظ على أسلوبه دائما ولم يتجه الى مرحلة جديدة. فهو يقول: من قرأني في أغاني المدينة الميتة يستطيع ان يجد هذه الاغاني ذاتها قائمة في ديواني الاخير «اغاني الحارس المتعب» الا ان اشياء كثيرة تغيرت ولا سيما في الصورة والشكل الى حد ما.[٤٩]

بيد أنه ضمن هذا المنهج يعتقد بأن ثمة أسلوبين من التفكير الداخلي: التفكير الحواري، والتفكير الانسيابي. واستعمال أحدهما دون الآخر يتوقف على الحدث النفسي الذي يختار الاسلوب الانسب. وللتوكيد على رأيه هذا، يقول: ان علماء النفس يعتبرون ان كل عملية فنية تخضع لحلم يقظة متبادل بين الكاتب والقارىء الذي يريده في ذهنه، وقد يكون هذا القارىء نسخة مطابقة عن الشاعر أو الكاتب، وبذلك تكون المحاولة ذات طابع انسيابي، وقد يكون هذا القارىء متناقضا مع الشاعر، وهنا يبدأ الحوار الظاهري حينا، والضمني أحيانا أخرى.[٥٠] ولكن هذا القاريء، يكون في الجهة الخلفية من لاوعي الفنان، والعملية الفنية بهذا المعنى تغدو محاولة تعبيرية لنضح جوّانية الشاعر الى القارىء ضمن عملية تعاطف ومشاركة.

من هذا الموقف، تغدو التجربة الشعرية حبلى بأبعاد مختلفة، ضمنيا أحيانا وخارجيا أحيانا أخرى، بحيث يصبح الفنان متلاشيا في أنوات الآخرين لا يعرف بالضبط أين تبدأ ذاته واين تنتهي[٥١]. غير ان هذه التناقضات ابان عملية الخلق قد لا تنعكس على واقع الفنان الحياتي. ولتوضيح ذلك يقول: عندما أتطلع الى الحرية في اللحظة الشعرية أتطلع اليها عبر كل تناقضاتها ومعيقاتها، وعبر كل الابعاد التي يمكن ان تفرض نفسها فيها، بينما انا في حياتي اقع في الموقف والواقع عبر العمل والانجاز. وهنا أحس نفسي متناقضا، بينما في المرحلة الاولى التناقض الذي يبدو ظاهريا هو أساس العمل الفني.[٥٢]

واذاً، فالعملية الفنية خلال المعاناة الأصيلة ترفض الطرد وتتقبل كل هذا الحوار المتأزم. ومن هنا تقوم شمولية العمل الانساني وتسقط الدعاية. وفي هذا يقول: ساعة اكتب قصيدة تعبر عن واقعي العربي حاليا أحمل ضمنيا أبعاد القضية والمثبطات، والنفسية العربية عبر تخاذلها وانتصارها، ولكنني واقعيا التزم بالقضية مع رفضي لكل تلك المثبطات. ومن هنا استطيع ان أرى في تناقضات شعري لا موقفا محدودا أدخله من الواقع الآلي، بل مواقف تحمل في صراعها أفق تطلعي لهذا الواقع.[٥٣]

وفي رأيه ان هذا التناقض وارد عند معظم فناني العالم الكبار. فدوستويفسكي مثلا، صوفي عند هذا الكاتب، مادي عند ذاك، وفرويدي عند آخر. كذلك ماياكوفسكي كان شعره يعبر عن تطلع معين انفجر مع تناقض هذا التطلع وتخطيه، مما أدى به الى الانتحار. واذا حاولنا ان ننظر في أمر هذا الانتحار من خلال قصائده فلا نجد لذلك مسوغاً، كما أننا لانستطيع ان نبرر أبعاده الشعرية من خلال موقفه الانهزامي كمنتمي.[٥٤]

غير ان هذا التناقض عند الفنانين ليس قاعدة، فقد يبدو الانسجام في بعض الشخصيات الفنية متكاملا أحيانا. وابرز مثال على هذه الحالة (ستيفان زفايج) STEFAN ZWELG (١٨٨١ - ١٩٤٢). الروائي النمساوي الذي مارس الانتحار من خلال الكثير من أعماله الادبية، ثم انتحر تأكيدا لموقفه الداخلي من الانتحار.[٥٥]

ان هذا المنحى التناقضي البارز عند كبار الفنانين هو ميزة النزعة التحليلية في الفن الحديث من شعر ورواية ومسرح وموسيقى وتصوير. ولعل هذه الميزة هي السمة البارزة للأدائية في هذا القرن. والسبب في ذلك ان العصر يهاجم الفنان ويفجره كل لحظة بتناقضات جمة.[٥٦]

٥ ـ بين العلم والشعر :

يذهب شاعرنا الى ان للثقافة في جودة الشعر شأنا بالغا في عصرنا العلمي الحاضر. فالتجارب العاطفية لا يستقيم أمرها مالم تتعزز بقيم العصر وسعته الفكرية. وفي قرننا هذا ليس ثمة فارق كبير بين الاجواء المختلفة الا من حيث الاختصاص الذي يبلور هذه الاجواء. والشاعر الحديث لا يكون معاصرا مالم يتلمس نفسه في كل ظاهرة علمية تردد انسانيته بشكل جديد وتكون شاهدا على عصره [٥٧]

من هذه الزاوية، يلاحظ ان الطابع القروي ظل مسيطرا على أغلب شعرنا العربي بسبب من عدم اهتمام شعرائنا بالعلم وبظواهره الهامة في تغير كياناتنا. لقد غاب عن أذهانهم ان العلم محفز شعري لا تناقض بينه وبين الادب، وقد حاول الشاعر الحديث ادخال مستحدثات العصر في شعره، فكانت عاملا آخر على ربط الفنان بالتجربة العالمية المعاصرة بالتجربة المحلية فحسب. [٥٨]

وهكذا، ينتهي الى انه كلما غرزت منابع الثقافة عند الشاعر، بقي الصدى فعالا في شعره اكثر فأكثر، على أن يدرك مهمة الشعر، وان يستطيع اكساب الفكرة دفء المعاناة وامكان تحويلها الى رمز لكي لايسقط في الجفاف العلمي [٥٩]

٦ ـ شعرنا والتراث :

يعتقد شاعرنا ان التراث لايستمر الا عبر مفهوم ديمقراطي. وحياتنا العربية لم تكن كذلك اذ ان كل مجتمع كان ينفي حضارة المجتمع السابق حتى وقعنا في سلسلة من الانقطاعات الحضارية، فنما تراثنا حينا على اساس من اللغة، وحينا على اساس من الدين فأسقط بلاشك عملية النمو في شكلياتنا الفنية. [٦٠]

من خلال ذلك، يجد أن احياء التراث غدا ضرورة واجبة لاسترجاع هويتنا وأصالتنا. فليس من الصحة بمكان ان يلجأ الفنان الاوربي الى فنوننا وموسيقانا طلبا للجديد، بينما نحن نأخذ هذه الجدة عنه. علينا ان نبعث الدم في تراثنا على اساس من الارض والتاريخ واللغة لنصل ما انقطع بسبب صراعات قبلية وعنصرية وطائفية، ولنصير الى تبين تاريخنا بشكل متكامل. وبعد ذلك سيكون لنا ما يميزنا وما يكسبنا ملامحنا الخاصة المعاصرة. [٦١]

والقصيدة الحديثة كما يفهمها الحيدري، او كما يريدها، لابد من ان تتوكأ على التراث لغة ومفردات وأنغاما مع ضرورة وجودها ضمن العصر والبيئة وذاتية الشاعر. وهو بذلك، يرحب بكل جديد يعتز بقديمه، ويسعى للتواصل معه والاضافة عليه. عندها يصبح من مستلزمات الشاعر الحديث ان يقرأ التراث ويتفاعل معه سواء أكان قصيدة لطرفة بن العبد أم للسياب، أم لشاعر الستينات، لان كلا من هؤلاء يمتلك تجربة خاصة ويمثل وجها معينا في الشعر رغم الفروقات التاريخية والمدرسية. [٦٢]

ويرى في رعيل الاربعينات تلمسا واعيا للتراث بشكل جديد. فالسياب مثلا، عاكس أبا نواس وأبا تمام والمتنبي وتحسس آلام الزنج في نضالهم، فجاءت بدايته تحمل الأصالة وتغني القديم وتنفصل عنه بقدر ما تتصل به. [٦٣]

أما شعراء الستينات فانهم افترضوا الجدة في كل ما يناقض الماضي واصطنعوا الرفض أصلا لخبرتهم... لقد تقبلوا العصر بصاروخه وكهربائه وكومبيوتره، ورفضوا الهندسة والكيمياء والفيزياء السابقة، فاتهم أن حتمية هذه العلوم السلفيه هي التي جاءت بمولدات العصر الذي هم فيه. [٦٤] ان كلمة التراث عند ادباء الرفض هؤلاء ارتبطت بمفهوم العادات والتقاليد، وهذا سقوط في مفهوم المجتمع الظاهري الخاوي من الادراك الثقافي العميق. لقد قال أحد النقاد: لولا شكسبير لما كان إليوت وهو بذلك يرى التواصل الحضاري المستمر، ولا تدري لماذا يريد بعض شعرائنا الجدد الانقطاع عن التراث؟ [٦٥]

رابعا : في النقد التطبيقي

رأينا فيما تقدم ان الشاعر بلند الحيدري وقف معظم آرائه النقدية على الاتجاه النظري العام فتناول قضايا اللغة والمجتمع والحداثة وعلاقة الفنان بالتراث وغالبا ما كان يرمي الى توضيح تجربته الشعرية، ويثبت علما تأكيدا لجديد جاء به هو [٦٦]

وقد اقتصرت أبحاثه التطبيقية على عدد قليل من القصائد والدواوين والقصص واول ما يستشف منها، انها لاتكفي

لاستخلاص منهج نقدي، لكنها لم تخل أحيانا من لفتات طريفة. ولا أحسبني مغاليا فيما أذهب اليه، بدليل ما نراه يصرح في مطلع نقده قصيدة لنزار قباني حيث يقول: كان ودي لنزار واكباري له شاعرا وصديقا أجلّ من ان تنال منهما ومن مكانته عند محبيه ومريديه، كلمة ناقد ما هو بناقد، وقوله شاعر ما أخذ نفسه بها من قبل ليتدارك بها أمر الآخرين.(٦٧)

وفيما يلي نبين خلاصة ما ذهب اليه في هذا الحقل مبتدئين بنظرته الى النقد المعاصر، منتهين الى بعض النماذج التطبيقية.

١ ـ النقد المعاصر

يعتقد الأستاذ الحيدري ان الحركة النقدية المعاصرة لم تنهض لمواكبة الشعر الجديد كما كان ينبغي لها. وهذا ما حدا بالاديب العراقي الحديث الى التحدث مباشرة الى الجمهور عن نفسه وبشكل صفيق أحيانا... وهناك نوع آخر من النقد التجاري هدفه: امدحني امدحك، يسود بين أدبائنا في الآونة الاخيرة، ويشكل نوعا من حرب عصابات.(٦٨)

هذه الصورة التي يرسمها، ترقى الى عام ١٩٥٦، لذا نحسب أنها على جانب من الصحة للاسباب التالية:

أ ـ ان الحركة الشعرية الجديدة كانت الى حينه في اولي بواكيرها.

ب ـ ان فئة من النقاد لم تنظر بعين الجد الى هذا التحول العميق عن الأنماط المتوارثة في أدبنا القديم.

ج ـ لعل فئة أخرى من هؤلاء النقاد كانت على جهل بمقاييس النقد المعاصرة، في تطورها العاجل مع النتاج بحيث لانستطيع ان نتجرد من المقياس الاوروبي في معرفة رداءة القصيدة أو علو مستواها.(٦٩)

د ـ ان فئة من الشعراء المجددين أسرفت في طلب الغموض معتبرة انه السمة الاساسية لمفارقة التراث، للدلالة على الجديد. وان بعض النقاد استنكفوا عن هذا النتاج تفاديا لكسب عداوات اصحابه. وفي هذا الصدد يقول بلند: فما النقد بمدخل صدق اليوم بعد ان تكورت قصائدنا قنافذ لاتعرف رأسها من ذنبها، وبعد ان حولت القصيدة الحديثة ناقدنا عن سبيله الى حيث تنحصر مهمته في تعليل وتنجيم وكشف ظنون. وما أن ينتهي من هذا كله حتى يفجأه شاعر التخطي والتجاوز بأنه لم يفهم قصيدته، وانه دون مستوى استيعاب تجربته، وانه سيء الاستنباط، واهن التأمل، فاسد في ذوقه وتخليه.(٧٠)

٢ ـ نماذج تطبيقية

لعل بدر شاكر السياب هو اكثر الذين حظوا باهتمام بلند الحيدري. ولا غرو لان السياب نال أهتمام أكثر كتاب هذا الجيل نقادا وشعراء، يضاف الى ذلك، مابين الشاعرين من أواصر وثقى على صعيد الدراسة والزمالة الادبية. وابرز مايشير اليه ناقدنا في شعر السياب هو الاتي:(٧١)

أ) كانت قصيدة بدر بادىء بدء تنوءتحت ضغط من قراءاته الكلاسيكية، وتحمل الاستطراد المبني على تتابع الصور، ولم تكن فيها وحدة عضوية مميزة.

ب) مالبث السياب ان تخلص من تقريرية الجواهري والرصافي.

ج) كان يتميز على زملائه (ومن بينهم بلند) بضخامة لغته وشدة ايقاعها، ولانه كان يصور الموضوع من الخارج فقد سمحت له أدائيته بالمعاصرة بينما صعبت على الآخرين عندما أرادوا معاناة المعاصرة من داخل الآله وتعقيدها.

د) يتميز شعره بذاكرة عينيه اكسبته حركة سريعة في الصور وغنى في التداعي والترابط.

هـ) كل المحاولات لاتزال تدور في اطار المحاولة التي قام بها، فيه يؤرخ الشعر الحديث، مع اعطاء مميزات لهذا الشاعر أو ذاك في مجال صوته الشخصي. وقد ظلت مدرسة بدر، من حيث الشكل، مسيطرة باستثناء محاولات القصيدة النثريه ومحاولات أدونيس الاخيرة. اما من حيث الابعاد الحضارية فان الشعراء الجدد حملوا أبعادا جديدة لم تألفها قصيدة بدر.

هذه أبرز ملامح قصيدة السياب كما تراءت لناقدنا، ولعله غلا في زعمه ان الشعر، الحديث يؤرخ ببدر، لان كل انتفاضة فكرية لايمكن ان تعزى لفرد أحد، بل هي موصولة بحس ذوقي في العصر مبهم. وقد تتميز تجربة على أخرى ببعض سماتها وأصالتها، لكنها لا تبلغ شأو الابتكار الفردي بحيث يغدو ذاك الفرد قمة المنعطف الوحيدة التي بها يؤرخ هذا الانعطاف.

ولعل كثيرين يخالفونه الرأي، ويعتبرون ان الثورة الادائية الجديدة في الشعر تعود الى شعراء الجيل الماضي الذين حرروا الشعر من وحدة الوزن والقافية، ابتداء من دعوة الدكتور ابي شادي، والشعراء المهجريين، والياس ابو شبكه والياس زخريا وغيرهم [٧٢] هذا فيما يتعلق بشعر السياب، أما في شعر المقاومة، فللاستاذ بلند آراء عامة نلخصها فيما يلي:

أ) يمثل ذروة نضج هذا الشعر الشاعر محمود درويش.

ب) من حيث الشكل لم يتخط قصيدة الخمسينات عند السياب والبياتي.

ج) من حيث المعاناة، يتميز بجرأة الصدق النادرة لانه يعايش الواقع بالحاح ويوازيه دائما في الصميم. [٧٣]

وفي حقل القصة، تناول الشاعر مجموعة من الاقاصيص لنزار سليم، ومنى سعودى وفؤاد الخشن. وفيما يلي تعرض لابرز القضايا التي تناولها في دراسته لكتاب عبدالله للدكتور انطون غطاس كرم.

يتناول ناقدنا هذا الكتاب في صفحة واحدة كثيفة [٧٤] تتراءى من خلالها مرافقته الجاهدة لابراز ما انطوت عليه دفتا الكتاب. غير ان هذه الدراسة رغم تركيزها الشديد لاتكاد تنهض النهوض الذي يفتق مضامين الرؤية بأجزائها ودقائقها، لان الناقد يكتفي برسم الخطوط العامة التي تميزت بها تجربة المؤلف فكراً وأداءً.

أما على صعيد الفكرة فيلاحظ مايلي:

أ) عبدالله يحمل قلق صاحبه الزمين عبر رحلة طويلة في الزمن والمكان.

ب) عذاب عبدالله كان شديدا ساعة عاش فرده في بعضين ضدين مصطرعين لا يتآلفان [٧٥] وساعة انتقل الى مدينة الناس، فمزقته اثقالها، وحين واجه موته وحيداً.

ج) كل شيء حول عبدالله يموت، حتى الكتب، ذلك أنه يواجه موت العالم في موته ويقرره حقيقة كئيبة.

د) ثمة زمنان: زمن نتجسد فيه دقائق وساعات، وزمن يتجسد فينا تاريخاً وحضارات. ومأساتنا تكمن في ادراكنا صعوبة المزج بين هذين الزمنين دون فرض أزلية خارج وجودنا.

الهوامش

(١) مجلة الراصد، كانون الاول، ١٩٧٠،
(٢) أغاني الحارس المتعب، ص١٣،
(٣) مابين القوسين (. . . . .) من اضافتنا الى النصر،
(٤) جريدة التآخي العراقية، ١٥/١٢/١٩٧١، ص ٣،
(٥) مجلة الطليعة، ٢٣/١٠/١٩٧١، ص ٢٠،
(٦) المرجع نفسه
(٧) جريدة الكفاح، ٣١/٣/١٩٧١،
(٨) مجلة الراصد، كانون الاول، ١٩٧٠، ص ١٢،
(٩) مجلة العاملون في النفط، تشرين الاول ١٩٧١، ص ٣٧،
(١٠) المصدر نفسه،
(١١) مجلة الطريق، كانون الثاني ١٩٧١، ص ٩١،
(١٢) مجلة الاسبوع العربي، آب ١٩٧١، ٤٩،
(١٣) العاملون في النفط، تشرين الاول ١٩٧١، ص ٢٣،
(١٤) مجلة العلوم، كانون الاول ١٩٧١، ص ٣
(١٥) مجلة العلوم، كانون الاول، ١٩٧١، ص ٣
(١٦) العاملون في النفط، تشرين الاول ١٩٧١، ص٢٢
(١٧) مجلة الطريق، كانون الثاني ١٩٧١، ص ٨٩،
(١٨) مجلة الطليعة، ٢٣/١٠/٩٧١، ص ٢١،
(١٩) مجلة الطليعة، ٢٣/١٠/٩٧١، ص ٢١،
(٢٠) مجلة العلوم، حزيران ١٩٧١، ص ٣
(٢١) مجلة الطليعة، ٢٣/١٠/١٩٧١، ص٢١
(٢٢) مجلة الطريق، كانون الثاني ١٩٧١، ص ٨٨
(٢٣) مجلة الطليعة، ٢٣/١٠/١٩٧١، ص ٢١،
(٢٤) مجلة الراصد، كانون الاول ١٩٧٠، ص ١٣،
(٢٥) مجلة الطليعة، ٢٣/١٠/١٩٧١، ص٢١،
(٢٦) المصدر نفسه،
(٢٧) العلوم، تشرين الاول، ١٩٧١، ص ٣،
(٢٨) الاداب، تشرين الاول ١٩٧١، ص ٩١
(٢٩) الآداب، تشرين الاول ١٩٧١، ص ٩١
(٣٠) مجلة الطليعة، ٢٣/١٠/١٩٧١، ص ٢١،

(٣١) مجلة الاسبوع العربي. ١/ ١٩٧١، ص ٣٨.

(٣٢) مجلة الراصد. كانون الاول ١٩٧٠، ص ١٣.

(٣٣) جريدة التآخي العراقية. ١٥/ ١٢/ ١٩٧١، ص ٣.

(٣٤) ملحق جريدة الانوار. ٧/ ٣/ ١٩٧١، ص٦.

(٣٥) مجلة العلوم. حزيران ١٩٧١، ص ٣.

(٣٦) مجلة الطريق. كانون الثاني ١٩٧١، ص ٨٨.

(٣٧) مجلة الطريق. كانون الثاني ١٩٧١ ، ص ٨٩.

(٣٨) مجلة الراصد. كانون الاول ١٩٧٠، ص ١٣

(٣٩) جريدة التآخي. ١٥/ ١٢/ ١٩٧١ ، ص ٣ .

(٤٠) مجلة الطريق. كانون الثاني ١٩٧١، ص ٨٨.

(٤١) مجلة الراصد. كانون الاول ١٩٧٠، ص ١٣.

(٤٢) مجلة الراصد. كانون الاول ١٩٧٠، ١٣.

(٤٣) مجلة الطريق. كانون الثاني ١٩٧١، ٨٩.

(٤٤) المصدر نفسه.

(٤٥) النقد الادبي الحديث في العراق. احمد مطلوب. ص ١٧٨.

(٤٦) مجلة الطريق. كانون الثاني ١٩٧١، ص ٨٨.

(٤٧) مجلة الجمهور. ٣١/ ١٢/ ١٩٧٠، ص ٣٨

(٤٨) جريدة التآخي. ١٥/ ١٢/ ٧١، ص٣. ماتيس رسام فرنسي (١٨٦٩ - ١٩٥٤).

(٤٩) العاملون في النفط. تشرين الاول ١٩٧١، ٢٣.

(٥٠) الطليعة. ٢٣/ ١٠/ ١٩٧١، ص ٢٠.

(٥١) المصدر نفسه.

(٥٢) المصدر نفسه.

(٥٣) المصدر نفسه.

(٥٤) الطليعة. ٢٣/ ١٠/ ١٩٧١، ص ٢٠.

(٥٥) المصدر نفسه

(٥٦) المصدر نفسه.

(٥٧) الراصد. كانون الاول ١٩٧٠، ص ١٣.

(٥٨) كتب وآدباء. ص٨٩

(٥٩) الراصد. كانون الاول ١٩٧٠، ص ١٢

(٦٠) الراصد. كانون الاول ١٩٧٠، ص ١٣

(٦١) الكفاح - عدد ٣٣٠٧ - ص ٧.

(٦٢) الكفاح. ١٣/ ٥/ ١٩٧١ - صفحه ٧.

(٦٣) الاسبوع العربي - ١/ ٢/ ١٩٧١ - ص ٤٠.

(٦٤) مجلة العلوم - نيسان ١٩٧١ - ص ٣.

(٦٥) الراصد - كانون الاول ١٩٧٠ - ص ١٣.

(٦٦) مجلة الراصد. كانون الاول ١٩٧٠، ص ١٤

(٦٧) مجلة الآداب. تشرين الاول ١٩٧١، ص ٨٩.

(٦٨) آراء في الشعر والقصة. ص ٢٣.

(٦٩) الآداب. كانون الثاني. ص ٩.

(٧٠) الآداب. تشرين الاول ١٩٧١، ص ٨٩.

(٧١) الاسبوع العربي - ١/ ٢/ ١٩٧١، ص (٣٨ و٤٠ و٤١).

(٧٢) راجع كتاب حوريه في موسيقى الشعر العربي.

(٧٣) الكفاح. ١٣/ ٥/ ١٩٧١

(٧٤) مواقف. تموز - آب ١٩٦٩، العدد الخامس. ص ١٨٨.

(٧٥) كتاب عبدالله. ص ١٥.

دراسة

حاتم الصكر

مختارات الشاعر الحديث

مكونات الذات؛ ودوافع الذوق

في مذكرة كتبها اليوت حول موضوع تطور الذوق في الشعر، نقف على انواع من التذوق يحددها بقوله:

(وكما هو الأمر بالنسبة لمرحلة الطفولة، فأستطيع أن اقول ان كثيراً من الناس لا يتجاوزون هذه المرحلة وبذلك يكون تذوقهم للشعر في حياتهم المستقبلية مجرد استعادة عاطفية لذكريات ومُتع الشبابُ مقترنة بكل المشاعر الماضوية. ولاشك ان تلك مرحلة متعة عظيمة بالشعر ولكن علينا ألا نخلط بين شعورنا بالشعر ونحن في حالة استرخاء وبين ما يمكن ان نسميه بالخبرة الشعرية العميقة ففي هذه المرحلة قد يغزو الضمير الشاب قصيدة ما أو شاعر بعينه بحيث يستغرق كل وقته، ولا نستطيع في الواقع ان نرى مثل هذا الشيء وكأن له وجوداً خارج أنفسنا

أما . . . مرحلة النضج فتأتي حين نتوقف عن التعرف على انفسنا من خلال الشاعر الذي نقرأه أو حين تستيقظ قدراتنا النقدية فنصبح على وعي بما يستطيع الشاعر أن يمنحه وما لا يستطيع أن يمنحه اذ يصبح في هذه المرحلة للقصيدة وجود خارج أنفسنا)[1]

ولعل هذا التحديد، يختصر كثيراً مما تريد هذه المقالة أن تقوله وهي تتعرض لبعض مختارات الشاعر العربي الحديث من شعر سواه - ومن شعره أحياناً - وفي عصور متباعدة يشكل بعضها ماضيا أو ميراثا بالنسبة إليه.

وتفترض هذه المقالة ان المختارات عمل نقدي، فهي تحقق الى جانب (الاستمتاع الشعري) الذي يتحدث عنه إليوت طريقة في رؤية الشعر وتقديمه . . وربما اختزل الشاعر وعي عصره النقدي من خلال مختاراته. وليست بعيدة عنا مقولة إبن قتيبة في (الشعر والشعراء): (فإني رأيت من علمائنا من يستجيد الشعر السخيف لتقدم قائله ويضعه في متخيره ويرذل الشعر الرصين ولا عيب فيه إلا انه قيل في زمانه أو أنه رأى قائله)[2] فهذه الطريقة في تقديم الشعر تمثل انحيازاً لذوق محافظ، تقليدي ذي أصول

ترتبط بالسلف ارتباطاً اتباعياً، وتختصر رؤية عصر بأكمله، سادته المحافظة وحكمه التقليد.

إن المقدم هنا، لن يحتكم الى ذوقه بل سيغدو صدى لذائقة عامة وإيقاع موروث وبذلك لن يقدم لنا ذائقته إلا بمقدار ضئيل يمثّل الفرق بين نص وآخر في درجات الجودة وكيفيات التعبير..

إن ما يسميه أليوت (التعرف على أنفسنا من خلال الشاعر الذي نقرأه) هو ضرب من تأكيد الذات التي تكون عادة قد اكتملت مكوناتها وتربى ذوقها واتخذ خصوصية معينة ولهذا تلبي المختارات حاجة النفس الى التحقق وعرض ذوقها إزاء أذواق الاخرين..

وفي حالة شاعر متكون، قد لا تصبح عملية الاختيارات نوعاً من اختبار الذوق فحسب، بل تذهب الى جوانب من الشعور اللاواعي ليدخل عنصر اخر يتحكم في المختارات ذلك هو الرغبة في تقديم ما كان الشاعر نفسه يتمنى لو انه قائله.. والبحث عن القصيدة التي ودَّ لو كان هو كاتبها.

ونحن اذ نفترض ذلك نستبعد تلك المختارات التي تخضع لدواعي انطولوجية بحت [٣]، او دواعي ايديولوجية تقتضيها اغراض محددة سلفاً ومحكومة بمنهج نوعي في الاختيار، لا تظل معُ للشاعر الا مساحة انتقاء واحد من متشابهات.. إنه يقدم هنا شعراً مفهرساً، ليس له فيه الا دور الإحالة الابجديه او اختيار (افضل) نموذج يعبر عن الموضوع الذي تقرر أن يكون محور المختارات.

وفي كثير من لحظات الاختيار يبرز سؤال اساسي هو: لمن يختار الشاعر: لمعاصريه أم للتراث أم للشعر الاجنبي؟

وكثيراً ما تفاوت مستوى المختارات تبعاً لذلك. فالهاجس يكون مختلفاً في تحديد درجة الجودة وتمثيل النموذج للحالة المراد التعبير عنها.

في معاصريه قد يبدو الشاعر منحازاً الى نظرة حاضرة، يهمه أن تتأكد مراعياً موقعه وذوقه..

وفي التراث، قد يختار الشاعر احد نموذجين: نموذج قرأه وتأثر به وصار احد مكوناته، أو نموذج اشتهر في عصره وصار من النصوص السائره.

أما الشعر الاجنبي، فيختار الشاعر منه ما يحسب أنه سيقدم نموذجاً غرائبياً يدهش القارىء المحلي، أو يختار ما يحسب أنه يمثل العالم الذي كتبت فيه تلك النصوص.

الانطولوجيا والايديولوجيا

بدوافع انطولوجية بحت، يحاول الناقد طراد الكبيسي أن يختار من الشعر العراقي الجديد، نماذج رأى انها (تقدم للقارىء صورة اقرب الي الكمال عن واقع حركة الشعر الجديد فى العراق تاريخاً ومعاصرة) وحرص على تقديم اكثر من اتجاه فني، ممثلاً لكل اتجاه بقصيدة أو اكثر مراعياً (الاقتصاد فى النصوص المختارة وبهدف التمثيل لا التفصيل) كما يقول في المقدمة..

ونحن نوافقه في أن مختاراته تقدم - رغم تباين اتجاهاتها تجسيداً لاكثر القيم الجوهرية وضوحاً في الشعر الجديد.. والكبيسي باحساس شاعر (إختار لنفسه ثلاث قصائد في اخر الكتاب) لا يغفل النماذج السائدة (بالنسبة للبياتي: الملجأ العشرون، وليوسف الصائغ: اعترافات مالك بني الريب ولبلند حيدري: ساعي البريد ولسعدي يوسف: البحث عن خان ايوب بالميدان من دمشق وللسياب: مدينة بلامطر ولحميد سعيد قراءة ثامنة ولفاضل العزاوي سلاماً أيتها الموجة - سلاماً أيها البحر ولحسب الشيخ جعفر: الرباعية الثانية....) لكنه إذ يعكس ذائقة جيله بتلك المختارات يخالف مألوفه أيضاً فلا يختار - مثلا - أنشودة المطر أو الخيط المشدود في شجرة السرو أو سوق القرية وهي من أشهر قصائد الرواد.. إنه هنا معنيٌ بالتمثيل لاتجاهات تجمعها الجدّة وتفرقها التحققات من زاوية الوعي والرؤية عموماً.

والشاعر منذر الجبوري يخالف الكبيسي في منهج الاختيارات عندما يضع كتابه الانطولوجي أيضا (شعراء عراقيون) تبعاً لاختلافه معه في الاتجاه. فالجبوري لا يغفل الشعر العراقي التقليدي الذي وضعه في القسم الاول تحت عنوان (نماذج من الشعر الكلاسيكي) لان الجبوري - شاعراً - لم يفارق القصيدة التقليديه بشكل نهائي كالكبيسي. لذا فإن مهمته الانطولوجيه تبدأ بالرصافي والزهاوي وتنتهي بشعراء الستينات وهو يعكس بذلك وعيه الشعري الذي يصالح بين الشكلين ويرى أن كلا منهما ميراث متحقق وحضور لا يمكن إغفاله. لكنه يلتقي بالكبيسي في



حسب الشيخ جعفر

إغفال الشعر التالي لجيل الستينات، واذا كان زمن التأليف يشكل عذراً منهجياً للكبيسي فهو ليس في صالح الجبوري قطعاً لأن كتابه مؤلف ومنشور عام ١٩٧٧.

وفي مجال التوثيق نجد الجبوري اكثر توثيقا فهو يختار لعديدين لم نجد لهم شيئاً في كتاب الكبيسي (عبدالرزاق عبدالواحد - شفيق الكمالي - علي الحلي - شاذل طاقة - علي جعفر العلاق - أمال الزهاوي..) على سبيل المثال بينما لا نجد في كتاب الجبوري شعراء عراقيين مثل (فوزي كريم - محمود البريكان - محمد سعيد الصكار..).

والمختارات لديهما تتفق في اكثر موضع، لكن الجبوري لا يقتصد، وهو أقرب الى التمثيل الفني منه الى فهرسة التيارات ومتابعتها.

إننا قد لانطالب شاعراً أخر يضع مختارات لسواه محكومة بتوجه مسبق كما نطالب الانطولوجيين من الشعراء الذين تصدوا للمختارات. لذا فإن عمل الشاعر (علي جعفر العلاق) (قصائد مختارة من شعراء الطليعة العربية) يتجاوز الرقعة العراقية فيختار لشعراء عرب (خليل الخوري - سليمان العيسى - علي الجندي - كمال ناصر - يوسف الخطيب..) ويتجاوز الأشكال الفنية فلا يرهن جهده بالحداثة فيختار شعراً تقليدياً ايضاً. ولا يقف عند جيل محدد فيصل في مختاراته الى شعراء كانت تجاربهم في حينها (١٩٧٧) تعدّ محاولات قيد التكون..

والشاعر العلاق يحاول في مختاراته ان يجيب على سؤال محدد هو بعباراته: (كيف استطاعت هذه المختارات من القصائد، ان تتمثل عناصر التجربة النضالية لحزب البعث واتجاهاتها؟ بعبارة اخرى كيف استجابت هذه النماذج الشعرية المختارة للأوجه المختلفة للفاعلية الحزبية؟) وبهذا السؤال يضع العلاق حسه الشعري وذوقه خارج الهم النقدي لعملية الاختيار فهو غير مسؤول اذن عن اختلاف الشعراء في زاوية النظر لان ذلك الاختلاف يعكس التمثل والاستجابة وهما لا يأتيان بشكل واحد دون شك. وبالتالي سيكون مبرراً للعلاق هذا الجمع بين شعر لمخضرم وشاب؛ تقليدي ومجدد.

وهذه الدواعي الايديولوجية تكمن وراء مختارات الشاعر الفلسطيني يوسف الخطيب (ديوان الوطن المحتل) فهو (يؤرشف) للمقاومة الشعرية في فترات مبكرة تسبق المقاومة المسلحة؛ وهو - تحديداً - معني بشعر الداخل الذي فرضت عليه (اسرائيل) والصهيونية العالمية، حصاراً شديداً ضمن عزلها للشعب الفلسطيني ومحاولة طمس معالم وجوده. لكن الخطيب اذ (يجمع) هذا الشعر المقاوم، ينتبه مبكراً ايضاً الى ضرورة النظر لهذا الشعر باعتباره نتاج بشر طبيعيين ويشجب تساهل النقاد معه ونعتهم اياه بانه شعر أسىً وحنين، وهو قبل صيحة درويش: انقذونا من هذا الحب القاسي، يصرخ في مقدمة الديوان: يانقاد العالم: ارفعوا ايديكم عن قصائدنا. فهو يرفض تبويب الشعر الفلسطيني ضمن الأهداف الساذجة للرفض السياسي السطحي او النظر الى شعراء الوطن المحتل كأبطال اسطوريين أو مردةٍ من الجن - كما يقول في المقدمة ص ٩٨.

وقد امتزج في عمل الخطيب دافع انطولوجي أيضاً فهو يعرّف ويبشر في آن واحد. لذا فقد أعاد نشر أعمال الشعراء الفلسطينين: درويش والقاسم والزيّاد وقصائد كثيرة متفرقة لسالم جبران وراشد حسين وبعض الشعراء الذين لم يكتب لهم الاستمرار في التجربة الشعرية أو أن أسماءهم لم تشتهر خارج فلسطين.

وهو في عمله هذا يساهم في خدمة قضية شعبه، مكملاً مابدأه الشهيد غسان كنفاني في الفترة ذاتها..

الا ان عمل الشاعر خيري منصور (الكف والمخرز) يمتد الى فترة أكثر طراوة ومعاصرةً فهو يتناول (الادب الفلسطيني بعد عام ١٩٦٧ في الضفة والقطاع) وهي المناطق التي احتلت في حرب حزيران..

هذا العمل الذي يضم قصصاً وقصائد، يحتفي بأسماء جديدة

تمـامـاً بالنسبـة للقارىء العربي باستثناء بضعة اسماء مثل (فدوى طوقان وعلي الخليلي) ويبدو أن خيري منصور ـ الشاعر المجدّد ـ كان اكثر اتساقاً مع ذوقه من سواه فمختـاراته الشعرية كلها من الشعـر الحـديث رغم انـه يعترف في المقدمة بأن المستوى الفني للمختارات (لم يكن هو الاعتبار الأول أو الوحيد) فهناك (الاعتبار التـوثيـقي) ومؤشـرات النص (الاجتمـاعيـة والنفسيـة والاقتصـاديـة . . .) متوخيـاً ان تعكس المختـارات (استجابات الـواقـع الجـديـد لشتىٰ التحديات) . وهذا الأمر يرد في مختاراته القصصية أيضاً التي يريد لها أن تساعد القارىء في (التعرف على واقع الاحتلال في الضفة والقطاع . وعلى مستوى التعبير عن هذا الواقع) ، فخيري منصور اذن مدفوع بتصوير الواقع والتعبير عنه ، متعـرضـاً وهـو يتبنىٰ تلك المختارات الى كل ما يمكن أن يحدث من مسـافـة بين الـواقع والتعبير عنه شعرياً . . . اي بين الموضوع والفن تحـديـداً . ولعـل المقـدمـة المهمـة التي وضعهـا الشـاعر لمختـاراتـه ستظل ذات اهمية كبيرة ونفع أكبر في محاولتها تلمس جذور الاصـوات الفلسطينـة الجديدة وتفاعلها مع المناخ الجديد الـذي فرضـه الاحتـلال . ويـدرك خيـري منصور (تواضع) بعض النمـاذج المختـارة في مستـواهـا الفني رغم تعبيـرهـا الصادق عن الهـزيمـة والعزلة والمقاومة ، لذا يركز في دراسته علي شعر فدوى طوقان لانها أقرب الى إيقاع الذوق الشعري الحديث . . [3]

الشعر العالمي المختار : سؤال الاستلهام والانسحاق

يمكن للمختـارات أن تغـدو همـاً فنيـاً خالصـاً كمـا حصـل في مختارات السياب [4] من الشعر العالمي الحديث التي ترجمها عن الانكليزية .

وهي لشعراء من جنسيات مختلفة يكتبون بلغات متعددة ، وقد أدرك السيـاب صعوبـة ترجمـة مثـل تلك النصوص فأستـدرك بمـلاحظـة في خاتمة الكتاب بيّن فيها ما صنعه من تغيير العناوين والمقـاطـع ، وشـرح بعض الـرموز والاحالات (رحلة المجوس ـ الطـريق المقـدس ـ) وبيّن اعتراضاته على ريلكه لانه عدّ الموت حافـز الارض فقـال (ولسنـا مجبـرين على أن نوافقـه في أن حافز الارض هو الموت لاننا نؤمن بأن حافز الارض الحق هو الحياة) [5]

والسيـاب هنـا يسمـو فوق الذوق الجمعي الذى كوّنه الانتماء المبـاشـر فيحتفظ بنص ريلكه ويختاره لقارئه ثم يثبت تحفظه في ملاحظـة عابـرة . وهـذا احـد الاسبـاب التي جعلتنـا نضـع عمل السيـاب في تلك المختـارات ضمن الدوافع الفنية . . فهو لا يبشرّ بفلسفـة خاصـة وإنمـا يضع تجارب حديثة امام القارىء العربي . لقـد كان لوركـا ، في المختـارات الى جانب اليـوت ، وباوند الى جانب نيرودا ورامبو الى جانب ناظم حكمت وستويل الى جانب سبنـدر وهكـذا فالمنهج المتحكم في المختـارات هنـا هو منهج الحـداثـة بأوسـع معـانيهـا ، فكأن السيـاب يحس بأهميـة الشعر الاجنبي مكـوّنـاً للشـاعـر والقـاريء وممهدّاً لقبول الشعر الجديد الـذي بدأ جيـل الـرواد بكتـابتـه قبـل وقت قصيـر من ترجمـة المختـارات . . فحـرص على تقـديم زوايـا نظـر متعـددة لقضايا متعـددة . ووضعهـا بين يدي قاريء لا تزال ذائقتـه ـ في حينهـا ـ متكـونـة وفق شروط الايقـاع المـوروث المحكوم بالوزن والقافية المـوحـدة . . ولـذا عمد السياب في بعض النصوص الى الترجمة الشعـريـة مسبغاً على تلك النصوص روح الشعر ليحس قارئه بأن الشعر يوجد في كيفيات متعددة ولا تحده أطر أو قوالب . .

إن الخيـط (الانسـاني) الذي يربط تلك المختارات من الشعر العـالمي يعكس في جانب منـه ، وعي السياب السياسي الذي كان منتميـاً بصـورة مباشرة في فترة اصدار المختارات ، لذا فهو ينتقي من الشعـراء الـذين قدّمهم ، تلك النصـوص التي تظهـر فلسفتهم الانسـانية العامه ، ولا تروّج لايمانهم الخاص بفلسفات أو قيم لا تتفق وإتجاه السياب في حينها .

وهنـا يأتي العـامل السياسي تالياً للعامل الفني ، ويكاد السياب أن يوفّق في عمله هذا لو تهيأت له دقـة أوفـر في مختـاراتـه ، فهـو يتصـرف في المقاطع ويقطّع القصائد حسب مقتضيات المعنى أو (الـوقـع المـوسيقي) [6] وبـالنسبـة للسبب الاخيـر ، نجد السياب يخضـع بعض القصـائد لمقتضيات البيت الشعري العربي ليخلق (الايقـاع) المطلوب في الشعـر ، والـذي لا تنجح الترجمة النثرية في إيصاله الي القارىء . .

إن الـدارس لا يخطىء إذ يستقصي مكـونـات السياب ومؤثراته من خلال هذه المختـارات فبعض الشعـراء المترجم لهم ، أخذوا بعـد سنـوات ، حظهم من التأثيـر في تجـربـة السيـاب الشعرية ، وكانت لهم ـ بتفاوت ـ أصداء كثيرة في شعر السياب اللاحق . .

لكن هذا التأثير المباشر يتضح بشدة في تلك الترجمات التي قام بها الشاعر عبد الوهاب البياتي. فالمؤثر السياسي كان اشبه بلافتة صريحة تتصدر المختارات، حتى أن الدارس يستطيع أن يحيل الى مصادر البياتي الشعرية من خلالها، وهي المصادر التي كونتها القراءة لشعراء اجانب بطبيعة الحال، ويمكننا هنا مراجعة ما ترجم لناظم حكمت وبول إيلوار واراغون، التي قدمها في النصف الثاني من الخمسينات[٧] فهؤلاء الشعراء الثلاثة هم أبرز المؤثرين في تجربة البياتي الشعرية لاسيما في تلك المرحلة التي أصدر فيها دواوينه (المجد للاطفال والزيتون) و (أشعار في المنفى) و (عشرون قصيدة من برلين) ولا نشك في أن البياتي كان الى جانب المؤثر الذاتي، يعكس ذوقاً عاماً، يشكل فيه رافد الشعر الانساني جانباً مهماً من المكونات التي تحتل منها السياسة مكان الصدارة.

والبياتي من الشعراء الذين يكثرون من الاختيارات في مراحل تطورهم المختلفة. ولعل تلك الاختيارات تقول أحياناً ما تعيده القصيدة ذاتها، وبهذا يمزج البياتي دواعي الاختيارات التي إفترضنا وجودها في بداية هذه المقالة، بل هو يضيف داعياً جديداً يمكن وصفه بأنه (فكري) يضيء أفكاراً محددة تريد القصيدة أن تقلها، فيحس الشاعر أن التقديم بشذرات مختارة يقوي تلك الفكرة أو يلفت النظر اليها وهذا واضح في المرحلة الصوفية من شعر البياتي أكثر من سواها، فهو لا يريد أن يبتعد عن الثقافة الانسانية مخضعا ما قرأه منها لرؤياه الجديدة، فهو يصدّر ديوانه (قصائد حب على بوابات العالم السبع) بأبيات من هلدرلين وأراكون، بينما نجد أن القصيدة الاولى في الديوان تتحدث عن (تحولات محي الدين بن عربي في ترجمان الاشواق)[٨] ويمكن للدارس أن يلاحظ دون عناء، ولع البياتي بالمختارات، وهذا أمر ملفت للنظر لاسيما في حديثه عن تجربته الشعرية فكأنه يجد في تلك المختارات إفصاحاً بليغاً عما يريد قوله؛ كما انها بطابعها التوليفي تعكس الفكر التوليفي للبياتي ذاته،حيث نجد في الحديث عن تجربته الشعرية اشعاراً وأقوالاً من السهر وردي وباسترناك وبريخت وجلال الدين الرومي والفريدري موسيه وكاسترو وكافافيس وبودلير ومايا كوفسكي وموليير وطاغور وريلكه وتشيخوف وسواهم..[٩]

ولعله يريد أن يخلق لدى قارئه، بتثبيت هذه المختارات في مطلع كل فصل من فصول تجربته الشعرية، احساساً بما تحكّم في موهبته وتجربته من مؤثرات..

إنه يتخير وينتقي ما يمكن ان يكون مكملاً لتجربته الشعرية، لنجد بعض اختياراته وقد تسللت الى اشعاره، فهو يستشهد في حديثة عن تجربته الشعرية بقول دورنمات[١٠] (إن الكتابة هي اغتصاب العالم باللغة)؛ ثم نجد (نظماً) لهذا القول في اول ابيات قصيدته (يوميات العشاق الفقراء)[١١] حيث يقول:

نغتصب العالم بالشعر وبالثورة والوعيد
والموت والرحيل

إن البياتي يقدم في مختاراته نمطاً خاصاً من الذائقة التي تندرج ضمن المعرفة وأساسيات التكوين فلا يبقى لأثرها حد معين بل نراها جزءاً من أساسيات التعبير ايضاً.

....

في مختاراته من الشعر الأمريكي المعاصر، يقدم الشاعر توفيق صايغ خمسين قصيدة شفعها بمقدمة قصيرة وتعريف موجز بالشعراء.

وفي المقدمة يعترف صايغ بأنه حدّد فترة المعاصرة بسنوات (١٩٣٩ - ١٩٦١) وبهذا سقط تلقائياً كثير من الشعر الذي يقع خارج هذين التاريخيين.. والمقياس هنا تاريخي وفق مفهوم المعاصرة الزمنية لا الحداثة الفنية.. وعنوان المختارات يؤكد هذا الفهم أيضاً؛ وبهذا نلتمس لصايغ عذراً في إغفال شعراء اكثر اهمية من الذين اختار لهم في كتابه..

ويلي هذا العامل التاريخي، عامل ذاتي ذوقي، فالشاعر لا يستطيع ان يكون موضوعياً متجرداً.. بل يعترف في المقدمة بأنه (مهما حاول ان ينقي شعراء مجموعته من مختلف الالوان والاهواء، فأن التحرير امر شخصي، قائم على ميول المحرر وذوقه، والا لكانت كل المجموعات متماثلة..)[١٢]

أما بالنسبة لاختيار القصائد فقد كان أمام صايغ عدة ضوابط، يذكر منها شهرة تلك القصيدة أو أفضليتها أو كونها اكثر تمثيلاً لشعر الشاعر، او كونها أحب الى المترجم. وعند اجتماع تلك الصفات في عدة قصائد فالصايغ (يفاضل) بين هذه الصفات

وينقي احداها.[١٣]

ولاشك ان الذوق في كثير من الحالات كان وراء الاختيار، فالصايغ شاعر قبل كل شيء ومهمته هنا، تبشيرية ايضاً فهو ابان نشر مختاراته كان واحداً من ابرز وجوه جماعة (شعر) ولعله يمثل - مع جبرا ابراهيم جبرا ويوسف الخال - المؤثر الانكليزي في الجماعة، اي التيار الذي تكوّن تحت تربية شعرية قوامها قراءة الشعر المكتوب بالانكليزية، بمقابل المؤثر الفرنسي الذي كان أشد وضوحاً لأنه اكثر انسجاماً مع توجهات الجماعة في خلق حركة مناوئه للقصيدة الموزونة (عمودية أو حرة) فتوفيق صايغ وهو من كتاب قصيدة النثر لم يشأ ان يترجم قصائد نثرية بل جعل مهمته تتركز في إيصال النماذج المترجمة من الشعر الأمريكي (المعاصر) تحديداً دون التدقيق في الشكل..

إن ثمة هماً اكبر، كان يسيطر على توفيق صايغ في اختياراته، ذلك هو اشاعة نوع من (المضمون) الذي يجعل الشعر عملية مواجهة بين الشاعر والجماعة وهو ما سيتضح لدى أدونيس في مختاراته التراثية..

إن توفيق صايغ يرى (العلاقة ما بين الشخص الانساني والانسان الجمهور على انها علاقة صراع أزلية بين الفرد والمجتمع، بين الفرد الكركدن الفريد الجميل المتميز.. وبين المجتمع، حيوان الغابة الذي يخنقه ويطارده... وهذا هو ثمن الفرادة)[١٤]

والصراع بين الفرد والمجتمع، قيمة بارزة، في القصائد المختارة؛ والفرد دائماً على حق؛ لذا فإن ابيات عزرا باوند المختارة هي واحد وثمانون بيتاً من (أناشيد بيزا) التي كتبها اثناء سجنه في بيزا عقاباً لتعاونه مع الفاشية والنازية خلال الحرب، ولا مانع أيضاً من اختيار قصيدة رانسوم (العبرية الدينية) المعنونه (يهوديت البيثولية)[١٥].. فالشاعر وهو يختار لم يضع في لائحة اهتمامه اية دوافع انسانية أو نوازع فلسطينية - ولنتذكر ان توفيق صايغ من مواليد فلسطين..

وفي مختارات الشاعر فؤاد رفقة من ريلكه نلتقي بنماذج تحاول تكريس هذا الشاعر الالماني الكبير، لفهم ميتافيزيقي من خلال تسليط الضوء على مواقفه من الموت والحب والزمن.. حتى يغدو شعره (اغنية لاغير) ويغدو هو (شاعر الانسان والأشياء) كما يقول فؤاد رفقة في المقدمة[١٦].

وهذا التكريس يوافق ميل الشاعر الى اعتبار (القصيدة الحديثة تعبير عن فكرة غيبية كبرى)[١٧].. وهكذا امتزج الشعر بالتسبيح كما في قصيدة ريلكه عن اورفيوس التي ركز عليها فؤاد رفقة في المقدمة.. كما ان المختارات ضمت جزءاً كبيراً من مراثي ريلكه، مما يوافق ميل فؤاد رفقه الى التأمل في الغيب.

إن فؤاد رفقة يكشف في مختاراته من ريلكه عن ميل فكري ويكشف أيضاً عن مؤثر قوي في تجربته فهو يأخذ من ريلكه اهتمامه باورفيوس ليجعله عنواناً لمجموعة من قصائد ديوانه (العشب الذي يموت).[١٨]

وعنواناً لاحدى قصائد ديوانه (علامات الزمن الأخير).[١٩] إذ أنه يجد فيه تكثيفاً لرؤيته في الجانب الغيبي في الشعر والشمولية التي تكتنف الكون من خلال الغناء.

ومن ناحية الشكل فإن ريلكه يلبي لفؤاد رفقة نوعاً من الاسلوب الذي يريد ان يكتب هو نفسه على شاكلته.. فهو تلميذ للتيار الألماني في الشعر، أراد ان يستجلبه كمؤثر الى جماعة (شعر) من خلال ترجماته لمختارات من ريلكة وأخرى من هلدرلين[٢٠]. وله في هلدرلين اكثر من قصيدة[٢١]، كما يؤكد في اكثر من قصيدة ان حلمه الشعري يأتي (من موجة في الراين):

يا أختي

من موجة في الرين تأتي غيمتي
بالرعد، بالطوفان
بطينةٍ جديدة
فيمّحي مكان
ويبتدي مكان[٢٢]

إن الاختيارات هنا تعبير عن (تبعية) ذوقية وفكرية تصل حد الامتثال للمكان والايمان بالفكر واستعادة التجربة أيضاً.

....

ينجح الشاعر حسب الشيخ جعفر وهو يقدم مختارات لشعراء سوفيت في إجتياز إختبار الفن الصعب، فهو لا ينقاد الى احكام جاهزة ولا يحاول تقديم منظر سياسي عبر شاعر لا نعرف عنه أخيراً الا الموقف التبشيري...

وما وقع فيه شعراء ملتزمون قدمّوا مختارات من الشعر

السوفيتي أو من الدول الاشتراكية عموما[٢٣]، لم يقع فيه الشاعر حسب الشيخ جعفر لانه وضع الموازنة الدقيقة بين الفن والنوايا نصب عينيه . .

لقد قدم حسب الشيخ جعفر ثلاثة من الكتب كمختارات لكل من : مايكوفسكي - الكسندر بلوك - يسينين[٢٤] وفيها يركز علي سمات بارزة في كل منهم . فهو لا يغفل بدايات مايكوفسكي وميوله المستقبلية ورفضه الذي تجسده قصيدته (غيمة في بنطلون) ثم يمر بالمرحلة التالية التي بدأت مع الثورة وإنتهت بإنتحاره مؤكداً تفرده في اللغة والصورة وإهتمامه بالاداء وهذا التقديم الشامل نجده في مختاراته من يسينين إذ حرص على تقديم نماذج متعددة لمراحله الشعرية جميعاً وقد استهواه في حياة يسينين نهايته المبكرة فهو مثل مايكوفسكي إنتهت حياته بالانتحار .

وفي مختاراته من بلوك يركز حسب الشيخ جعفر على الطريق الخاص في التوافق مع الثورة وهو شبيه بالاتفاق الموسيقي كما يعبّر بلوك نفسه . كما يعرض من خلال المختارات ، التحولات التي مرّ بها شعر بلوك تبعاً لتحول قناعاته الذاتية[٢٥] . والملاحظ أن حسب الشيخ جعفر يستل الجوانب التراجيدية في الشعر السوفيتي غير متقاطع مع النوايا الثوريّة التي حملها هؤلاء الشعراء . .

كما أنه لا يميل الى الاختيار من قصائدهم المباشرة ، كما يغفل اولئك الشعراء الذين ذابت ذواتهم في شعارات الثورة . . . وهذا المنطلق يسمح لحسب الشيخ جعفر بالتركيز على الفن ولفت الانتباه الى المزايا الفنية والحداثة في شعر المختارات .

ومختارات حسب الشيخ جعفر تكشف كذلك عن مكوناته بعد سفره للدراسة في الاتحاد السوفيتي . . ولا نجد عناء في تلمس هؤلاء الشعراء الثلاثة تحديدا في ثنايا شعر حسب . .

ومثل ذلك يفعله الشاعر سعدي يوسف وهو يقدم قصائد مختارة من الشعر العالمي[٢٦] فهو يقدم في مختاراته من كافافي وريتسوس ويتمان ، نموذجا لرؤية حديثة ، انسانية في آن واحد . وربما ذكرتنا مختاراته ، التي لم تنل رضى المعنيين بالترجمة لضعف لغتها ، بذائقة جيل كامل يبحث عن نفسه في اشعار الاخرين . . فهو اذ يدافع عن قضية والت ويتمان وينبه الى ما ناله من تشويه متعمد ، يلفت نظرنا الى الشخوص والنماذج التي انتقل بها الشاعر من (دائرة العتمة الى دائرة الضوء مقدماً وجوههم وكلماتهم واعراضهم والامهم ومباهجهم)[٢٧] ويلفت نظرنا الى قصيدة ريتسوس اليومية (المتشربة بميثولوجيا معادة التركيب)[٢٨]

وكذلك ينوه بما لدى كافافي من رغبة في تصوير عالم خالٍ من الامجاد البارزة ، وصفه الدارسون بانه (عالم منحط) قياساً الى الشعر اليوناني[٢٩] وهذه الاشارات التي تعززها القصائد المختاره تجعل عمل سعدي يوسف مطابقاً لمنهجه الخاص في القصيدة الذي يعتمد التقاط الحدث العابر والبطل العادي ويرصد المدن باحثاً عن حياتها الاخرى وشوارعها الخلفية . . دون أن ينسى مهمته في توظيف الشعر للتعبير عن معاناة الانسان وآماله . .

ولانجد مثل هذا التوظيف القريب من الغرض السياسي لدى شاعر ملتزم ايضاً كعلي الحلي ، فهو اذ يقدم (ازاهير من الشعر العالمي)[٣٠] يعلن صراحة في المقدمة انه (لم يكن اختيار الشاعر بصفته منطلقاً اساسياً قائماً على هويته السياسية وانتمائه الحزبي وأرائه الاجتماعية ، بل كان ينطلق - قبل كل شيء - من معيار جمالي او رؤية خلاقة)[٣١] وبالتالي - ومادام الهم جمالياً ابداعياً - فالحلي لا يربط مختاراته بمرحلة معينة ، بل يغطي عصر النهضة وصولاً الى الشعر الحديث - كما يتجاوز المدارس الشعرية مقدماً نماذج شعرية من مدارس مختلفة يصف بعضها بالواقعية والرمزية والرومانسية والتجريدية .

وواضح من المقدمة التي كتبها الشاعر ان مختاراته كانت حصيلة جهد متفرق زمنياً اي انه قام باختيارها عبر سنوات عديدة ، ولعل هذا هو التفسير المقبول لتعدد المدارس والأزمنة ولذا نستطيع بدراسة مستقصية ان نتبين - من خلال الاحتكام الى تاريخ ترجمتها - مدى تطور رؤيته الشعرية وتكون ذائقته . .

وهذه المختارات تلبي حاجة فنية خالصة ، فيغدو أثرها تعريفياً اكثر منه تبشيريا أو فكرياً . .

ويترجم الشاعر صلاح عبدالصبور اثنتي عشرة قصيدة من شعر لوركا في كتاب مشترك (مع وحيد النقاش الذي ترجم مسرحية (يرما) للوركا وعهد الى عبدالصبور بترجمة أشعار المسرحية وصياغتها) بينما قام عبدالصبور بترجمة لوحة حياة لوركا وقصائده المختارة .

ولسنا بصدد تقويم فنّية الأشعار المترجمة ضمن مسرحية

(يرما) لأن لها مناسبة أخرى، لكننا نتوقف عند القصائد المختارة التي يغلب عليها طابع الحزن الشفاف المغلف برومانسية لوركا المعروفة.

ويعكس عبدالصبور بذلك فهمه الخاص لثورية لوركا، فهو لا يراه ذلك الغجري الصلب الذي لا ينكسر، بل يقدمه ـ من خلال النماذج المختارة ـ شاعراً حزيناً، يدفعه تصوير الموت وتنويعاته (حلم ـ الصبيّ الأخرس ـ أغنية أحد أيام يولية . . .) الى تحدي هذا الموت من خلال استمرار الحياة الجميلة رغم كل شيء . .

وأرى أن عبدالصبور في مختاراته القصيرة هذه، يؤكد تأثير لوركا في الشعر الحديث من خلال اصواته الأولى . . وهذا ما لمسناه لدى البياتي والسياب بوضوح .

المختارات الذاتية : أبواب النجار المخلّعة!

هل يمكن للشاعر ان يتجاوز مختاراته، اذا طلب اليه ان يعدها مجدداً فيعدل فيها وفق تطور وعيه الشعري؟

يقول اليوت (إني لأميل الى الاعتقاد بأن السبب الذي جعلني أتشيع لشعر شيللي في سن الخامسة عشرة بينما اجده الان غير صالح للقراءة ـ على وجه التقريب ـ لا يرجع الى انني كنت اتقبل افكاره في تلك السن بينما ارفضها الان، ذلك ان قضايا الاعتقاد وعدمه كما يصفها مستر ريتشاردز لم تكن قد نشأت عندي في ذلك السن بل ربما لأني كنت قد قرأت شيللي قبل ثلاثين عاماً تحت وهم بددته الخبرة فيما بعد . .)[٣٢] .

وهذا التأكيد على (الخبرة) التي تبدد (الوهم) لدى الشاعر، يرد في مقالة اخرى كرسها اليوت للحديث عن (التقاليد والموهبة الفردية) اذ بين ان الاختلاف بين عقل الشاعر الناضج وعقل الشاعر غير الناضج يرجع الى (أن عقل الشاعر الناضج اداة أصلح لاستقبال مشاعر وجدانية معينة ومتعددة للغاية، تتفاعل فيه في حرية وتتحول الى مركبات جديدة)[٣٣] وهكذا نستطيع ملاحقة افتراضنا السابق في اعادة النظر، ولكن اية تجربة من هذا القبيل لم تتمّ الا من خلال اختيارات الشاعر لنفسه، فالسياب يختار من ديوانيه (ازهار ذابلة) و (اساطير) مجموعة من القصائد يجمعها في ديوان ثالث هو (ازهار وأساطير)[٣٤] والحقيقة ان بدر اختار ست قصائد فحسب من (ازهار ذابلة) هي: أقداح وأحلام، أهواء، هل كان حباً ـ في اخريات الربيع، ديوان شعر، نهر العذارى . بينما اعاد نشر قصائد (اساطير) جميعها باستثناء ثلاث هي: ياليالي، خطاب الى يزيد، الى حسناء القصر .[٣٥] كما عدل كثيراً من مفردات الابيات المنشورة من قصائده المختارة وحذف أجزاء من بعضها .

وإذا كنا نفهم مبرر الشاعر في استبعاد (خطاب الى يزيد) لأنها نظم مباشر لمأساة الحسين ومشاهد درامية من قصة استشهاده، فإن استبعاده لـ (حسناء القصر) التي أرادها نقيضاً لقصيدة اخرى هي (حسناء الكوخ) لانجد له مبرراً كافياً الا اذا كان التقابل الطبقي السطحي الذي تعرضه القصيدة بين الكوخ والقصر، سبباً يجعل الشاعر بعد اعوام عديدة يرى في القصيدة فهماً قاصراً للصراع الطبقي الذي تغدو معه حتى المرأة الجميلة شريكة في وزر الحرمان والفقر وما يعانيه الكادحون .

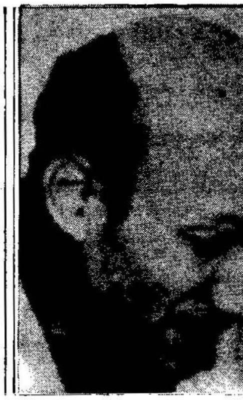
أما إهماله قصيدة (ياليالي) من مختاراته (ازهار وأساطير) فقد يعود الى احساسه بأن حبه لزميلته التي يتحدث عنها في القصيدة قد استوفته قصائد اخرى، وعبرت عن تجربته معها بشكل أدق؛ وتلك افتراضات لا دليل عليها مادام السياب لم يصرح بالأسباب . . . ولم يبين دوافع اختياراته .

أما البحث عن سبب لاختياره ست قصائد فقط من (ازهار ذابلة) وهو ديوانه البكر، فيعود حتماً الى احساسه بأن البداية لا تمثله تماماً . . ولعل في اختياره لقصيدة (هل كان حباً) بعض ذكرى لمحاولته الاولى فيما اسماه في وقتها بالشعر المختلف الأوزان والقوافي .

وفي اختيار قصيدة (ديوان شعر) وفاء لذاكرة حية، مايزال اعجاب الناس بالقصيدة ماثلاً أمامها . . . فنحن نعلم اصداء هذه القصيدة والطريقة التي كانت تروى بها بين زملائه وزميلاته .

ولكن هاتين القصيدتين جرى عليهما من قبل الشاعر تعديل كبير، يعكس احساسه بالنقص الذي تعانيان منه فنياً . . وهذا بدوره يؤكد أن الشاعر يختار بوعي الحاضر ولا يفي تماماً لتسلسل البدايات وقوانين التطور .

ويقوم احمد عبدالمعطي حجازي باختيار عشرين قصيدة[٣٦] من ثلاثة دواوين، يتفاوت تاريخ كتابة القصائد بين عام ١٩٥٦ و ١٩٧٠ كتبها الشاعر في نساء متعددات عرفهن خلال سبعة عشر



عاما وحاول من خلال علاقته بهن ان يتأمل قدرة الجسد على التعبير بأبلغ مما تستطيع اية لغة، فالجسد الانساني هو أجمل واكمل ما في الوجود[37].

إن حجازي يلتقط من شعره السابق موضوعاً محدداً ويحاول ان يقدم لنا القصائد التي يرى انها اكثر صدقاً في التعبير عن ذلك الموضوع، لكن المختارات جاءت ـ بعيداً عن ممارسة الشاعر لمهمة النقد التي تقتضيها الاختيارات ـ غير متناسقة، فبعض القصائد تنتمي الى موضوع اكثر عمقاً مما لفت الشاعر نظرنا اليه، وبعضها الاخر بعيد عن الموضوع الموحد الذي افترض الشاعر وجوده. ومثال ذلك قصيدة (الأمير المتسول) و(يوميات الاسكندرية) و(الى اللقاء) فهي قصائد تبين ازمة الشاعر الحضارية واصطدامه بطقوس المدينة ووحشتها؛ ولا يمكن أن نعد الجسد وقدرته على التعبير لافتةً لمثل تلك القصائد لاننا بذلك نلغي همها الأعم والأكثر جذرية واصالة[38].

ان مهمة الشاعر ناقداً في هذا المجال تتعرض لكثير من الاختلال لأنه يخلط بين قصائد أحبها وتركت اثراً في حينها، وقصائد كرست للمرأة والتعبير عن نفسها من خلال الجسد.

المعاصرون: قابيل في مأتم هابيل

لايستطيع أدونيس. وهو يختار قصائد من بدر شاكر السياب[39] بعد ثلاث سنوات من رحيله أن يتحرر من فكرة الموت في شعر السياب، وتكريس فرديته.

فهو يلفت انتباهنا منذ السطر الثالث من مقدمته للمختارات الى قصيدة (القصيدة والعنقاء) التي يرى انها دليل على كون الشاعر والشعر لا يتحققان الا باغتسال (من ركام العادة) حيث يحترق الشاعر بناره، ينبعث من رماده[40].

إن علامة الولادة التي يبشر بها السياب، هي علامة الحياة الجديدة. لكنها ـ يقول ادونيس ـ[41] (علامة لا تأتي الا تتويجا لعلامة الموت التي تسبقها. لابد اذن من الهبوط الى القرار والدخول في كون البذره: لابد من الموت. الموت هنا ضرورة وجود: وصلت حياة الشاعر الى حد لم يعد بإمكانها أن تتجاوزه. انتهت. وبالموت تنتقل الى الفعل من جديد. تنتقل من النهاية الى اللانهاية.)

وهذه الرؤية تحكمت في المختارات، فتغلبت نماذج فترة الاحتضار حتى ان المختارات ابتدأت بقصيدة (القصيدة والعنقاء) التي تحدث فيها السياب عن جنازته، وانتهت بـ (وصية من محتضر) التي يتنبأ فيها السياب بساعة موته، فالداء يقرض حبل حياته.. لكن علاقة السياب مع الموت ليست علاقة استسلام فيزيولوجية، يتعطل فيها الجسد وتتهاوى اعضاؤه. وليست علاقة ميثولوجية تسيطر فيها المعتقدات وحتمية الأقدار.. بل هي علاقة (حنين).. فحنين السياب إلى الموت موضوع كبير تنوعت عليه مضامينه في فترة مبكرة من حياته..

لقد رأى أدونيس رحلة السياب انسياقاً وراء اللقاء بالموت: ضمن معادلةٍ مفترضة مؤداها بعبارات أدونيس هو (المهد بداية اليقظة من السديم. اللحد نهاية اليقظة. في الحنين الى المهد حنين مضمر الى اللحد. في التطلع الى الحياة الأولى تطلع الى حدود لا تفصل عن الموت. تطلع الى الموت. المهد عتبة: نخرج منها الى الحياة، ندخل منها الى الموت.)[42]

وطبقاً لهذا التشخيص، جاءت المختارات التي ينتمي أغلبها الى مرحلة المرض والاحتضار كما قلنا فقد توزعت القصائد المختارة كالآتي:

الديوان	القصائد المختارة
أزهار ذابلة	—
أساطير	—
أنشودة المطر	١١

المعبد الغريق ٤
منزل الأقنان ٥
شناشيل ابنة الجلبي ٣
إقبال ١
——
المجموع ٢٤

ونلاحظ ان القصائد الاربع والعشرين لم تضم اي نموذج من ديواني السياب المبكرين: أساطير وأزهار ذابلة.

كما ان المختارات لم تجتزىء شيئاً من المطولات: بور سعيد، المومس العمياء، حفار القبور، الأسلحة والأطفال، من رؤيا فوكاي.

وخلت أيضا من اي نموذج عمودي للسياب، وتجاوزت قصائد الالتزام التي كتبها خلال انتمائه السياسي المباشر.

فأدونيس اذاً يهمل القصائد المبكرة، والعمودية، والملتزمة. ولذلك اكثر من مدلول فني وسياسي. فحداثة أدونيس لم تجد بغيتها في القصائد الأولى. وهذا نوع من فرض الوعي المسبق اذ ان ادونيس لا يريد السياب الا هذا الشاعر الناضج الذي يحاور الموت. لذا فإنّ ما في قصائده الاولى من رؤى لا يلبي ما في نفس أدونيس. ومثل ذلك يقال في إغفال تجربة القصيدة التقليدية (العمودية) لدى السياب. فأدونيس يقطع صلته بالسياب تقليدياً ويريده ذلك الشاعر المجدد الرائد..

أما إغفال قصائد فترة الالتزام فيوافق هوى أدونيس؛ ونظرته الى صلة الشاعر بمجتمعه فهو يرى ان ثمة زمنين: (زمن الشاعر، وزمن الجماعة) فبينما يكون الأول (داخلياً وخارجياً روحياً وتاريخياً في آن واحد) يكون الثاني (خارجياً، تاريخياً) وهذا الأمر من الأمور التي تباعد (بين الشاعر والجماعة) وذوقه بالتالي ليس ذوق الجماعة بالضرورة..

بالنسبة للسياب، يرى ادونيس انه كان مسكوناً (بهاجس التواصل مع الآخر، بهاجس التغيير)[٤٣] ولكن (الجماعة حوله مقيمة في الماضي ذلك الزمن الواقف، تحيا بالتقليد وأفكار التقليد) وهذا التشخيص يعكس قناعات أدونيس ذاته، لا السياب؛ فادونيس كان قد بدأ - وقتها - بتبني الخطوط العامة لنظريته حول الثابت والمتحول..

وهذه النقطة تقودنا الى الفكرة الثانية التي تحكمت في الاختيارات وهي تكريس فردية السياب. فمن هذه النتيجة القائمة على تقابل زمن الشاعر وزمن الجماعة، يصل أدونيس الى وصف حال السياب بأنه كان وحيدا، يعاني من المسافة التي تفصل بينه وبين الجماعة روحيا.. ويسمي وحدته تلك بأنها (وحدة الرائد الرائي) الذي يتمزق وحيدا لكنه يظل يكافح من أجل الاخر.. وتلك لب مأساة السياب في رأي أدونيس.

لقد كان على أدونيس أن يرينا هذه (الوحدة) التي يترجمها الشاعر كفاحاً من أجل الآخر لكنه لم يفعل وظلت (المطولات) مشروعاً لانجاز تلك النية، لوشاء أدونيس أو رغب حقاً أن يضعها في مختاراته متجاوزاً انحيازاته المسبقة وخلقه الخاص للسياب.

لقد ظل السياب في المختارات شاعر (وحدة) و (ذعر) و (موت) لأن أدونيس أراده ان يكون كذلك. والقارىء من بعد، سيتعرف على السياب وفق هذا التقديم المنحاز الى فكرة مسبقة في مأتم فريد يدفن فيه الأخ شعر أخيه ببرودة أعصاب يحسد عليها.

والفكرة المسبقة لدى أدونيس ليست واحدة دائماً. انه يفصّل لكل حالٍ لبوسها، فهو اذ يختار قصائد من يوسف الخال[٤٤] ينهج نهجاً تاريخياً فيجعل المختارات في اربعة أقسام حسب توالي دواوين الشاعر: الحرية، البئر المهجورة، قصائد في الأربعين، قصائد لاحقة (الأخيرة قصائد متفرقة كتبها الشاعر عام ١٩٦٢..)

إنه يتيح وفق هذا المنهج، الذي لم يشأ ان يتبعه مع السياب، رؤية يوسف الخال عبر تطوره ومستويات ادراكه لموضوعه الشعري الذي يشخصه ادونيس بذكاء في المقدمة، حيث يصف تجربة يوسف الخال بانها (تجربة ايجابية تقوم على معرفة الله والانسان والوجود، معرفةً تنفي كل جدلية وسلب)[٤٥] وأحسب اننا لسنا بحاجة الى وقفة طويلة كي نظهر ما في هذا الحكم من محاباة ومجاملة للخال، رائد جماعة (شعر) التي اصدرت المختارات وأبرزت أدونيس من خلال مجلتها، فوصفُ تجربة الخال بأنها ايجابية ينطوي على كثير من المبالغة وكذلك نفي السلب عن معرفة الخال. وكأن ادونيس يبرىء الخال في جملة واحدة من جميع السمات

الـذرائعيـة في فكـره ومضـامينـه ، ويلصق به بعـد صفحات صفة الـرفض والتطلع واصفـاً اللحظـة التي يعيشها الخال بأنها (لحظة الـرفض والتطلع ، رفض المقـاييس والقيم التقليـدية والتطلع الى مقـاييس وقيم جديـدة) .[٤٦] ولا يستطيـع الهامش التبريري الذي وضعـه أدونيس في الصفحـة ذاتهـا ، ان يقنعنـا بمـوضوعيته . فهو يتحـدث في الهـامش عن (رأي) خاص في قيمـة مضمـون الخال ومدى علاقته بالروح الثورية ، لامجال لايضاحه ـ كما يقول ـ لأنه يحاول في عمله هذا أن يفسر شعر الخال ويقدمه ، كما ان الشاعر ـ وقتها ـ لم يكن قد قال كلمته الأخيرة . .

والواضح ان ادونيس هو الذي لم يكن قد قال كلمته الأخيرة أو اهتدى الى نظريته في الثابت والمتحول ، ولم يبسط رأيه في الشعر القـائم على معـرفـة دينيـة . ان ادونيس يجهـد نفسـه كي يقدم لنا الخال شاعراً مؤمناً متفائلاً يكتب للحياة . .

إن أدونيس اذ يحس بمـا لحكمـه هذا من خطـورة ، ومـاله من ادعاء ، يحاول ان يثبته من خارج شعر الخال فيعتبر الخال معلما في اثـارتـه اكثـر منـه في نتـاجه الشعري ، وينوه بعمله في مجلتي (شعـر) و (أدب) عاداً نشـاطـه فيهمـا (تعميقاً للتحريض والفعل) وفي هذا الكلام ايضاً نجد ادونيس كما في وصفه لتجربة الخال الدينية ، يحتال بالألفاظ كي يتجنب الاحراج والمواجهة مع معلم كبير للجماعة كيوسف الخال . .

لقد أثر يوسف الخال بسلوكه ونشاطه في (شعر) و (أدب) اكثر مما أثر بشعره ؛ ولانكاد نتعرف الى اي تأثير له في شعراء الجماعة الـذين سرعـان ما صاروا أصـداء للمـدرسـة الفـرنسيـة وموجاتها التجـديـدية بينما ظل شعره وما ترجم من شعر امريكي وانجليزي حديث ، في منأى عن التأثير المباشر . .

لعـل اقتـراب الخال الحذر من الحداثة كان وراء هذا الضعف في التأثير . فالخال كما يرى أدونيس (اكثر شعرائنا الجدد تراثيه) اي (اكثـرهم ارتبـاطـاً بالمـاضي) ؛ وأدونيس هنا لا يريد ان يعرفنا على سبب هذه (المـاضـويـة) التي يشخصهـا في الخال ، ويدور حولهـا دون ان يسميهـا . انهـا باختصـار افكاره عن الاتصـال بالكـون والـزمن الخـالـد والعـلامـة الالهية القادمة (أعطنا علامةً بارب : القصيـدة الطـويلة) وما الحياة الا انتظار تلك العلامة التي يصلّي الشاعر من أجلها . .

ويستعيـر أدونيس من اليـوت قولـه ان لكـل شاعر حقيقي تراثاً ضمن التراث نفسه ، دون ان ينسب القول الى قائله ؛ ويفعل مثل ذلك مع قول نازك (لاقاعدة في الحياة)[٤٧] موهماً ان تلك افكاره هو ، والـواقـع انهـا ملفقة من أجل احتواء افكار الخال الذي يرى ادونيس انه (الوارث ضمن التراث المسيحي الخاص) .

إن لأدونيس تحفظـاً واضحـاً على ثوريـة المضـامين الشعرية للخـال ؛ يحس ان ذكـرهـا في المقـدمـة سيهـدم تبني نصـوصـه المختـارة ، لذا يؤجلهـا ولا يقـولهـا بعـد ذلك . . وبدلاً من ذلك يشغل نفسه في تبرير (ماضوية) الخال ؛ وذرائعيته ، وغياب شعره كمؤثـر في حركـة التجـديـد رغم اعلانه الخطير بأن (شعر يوسف الخـال شعـر جدة وطليعيـة في الدرجة الأولى)[٤٨] إلا ان النماذج المختـارة لا تؤيد تلك (الجدة والطليعية) فالمختارات القليلة من (الحـريـة) الصـادر عام ١٩٤٤ تعطي انطباعـاً عامـاً ببدايات شاعر تقليـدي فكـراً واسلوبـاً . . ومختـارات (البئـر المهجورة ١٩٥٨) ليست اكثر من قصائد (حرة) فيها مباشرة شعر الروّاد وغنائيته . . ولعل (قصائد في الأربعين) تعطي نماذجها المختارة شعوراً بجرأة (متأخـرة) زمنيـاً ـ الـديوان صدر عام ١٩٦٠ ـ تتمثل في قصائد نثر واخرى مدوّرة . . وهذه لا تكفي لوصف شعر الخال كله بأنه شعر (جدة وطليعية) . . في مجال الأسلوب ، كما هو في الأفكار أيضاً .

. . . . . .

بعـد أن ينفي أحمـد عبـدالمعطي حجازي أن يكون (التشابه) مبرراً لنهوضه بتقديم مختارات من خليل مطران يقول : (إنما هي مواطن إعجـاب تلمس في نفسي خاصـة أوتـاراً حساسة) ـ مقدمة كتابه : خليل مطران ـ قصائد ـ دار الآداب ، بيروت .

وهو يرى أن تلك المواطن هي على الترتيب :

١ ـ انـه انقى صوت من الـرعيل الأول الذي اعتنق الفكرة العربية وجعلها إيماناً يعلو على كل إيمان . .

٢ ـ وداعة مطران ونبله وكبرياؤه في الدفاع عن الحرية . .

٣ ـ موازنتـه بين التجـديـد في الشعر ، والمحافظة على أصالته من خلال تقـويـة الأواصـر بين المحـاولات الجـديـدة وبين تراثنـا الشعري الشامخ . .

وهي أسبـاب تجعلنـا نعود الى تأكيد ما نفاه حجازي في مقدمة المختـارات حول قضيـة التشابه بينه وبين مطران . فحجازي كما

نعلم كان من أكثر شعراء مصر أنشغالاً بالفكرة القومية والدفاع عن الحرية والموازنة بين التجديد والأصالة.

لقد عد حجازي الشاعر خليل مطران (قديساً بدوياً) رغم انتماء أسرته الكاثوليكي.. وبهذا فقد آثر حجازي أن يجعل مطران موصلاً لفكرة النقيض: المسيحية والبداوة؛ الثورية والاصلاح؛ التجديد والتقليد..

وعد رجوعه الى قراءته كاملاً، ضرباً من الصلة الصحيحة بالتراث؛ فأقرانه يكونون اراء إجمالية يتداولونها دون مراجعة أو تدقيق (كرأيهم في شوقي والبارودي والرصافي وسواهم)

ويرى حجازي أن التجديد المنقطع عن أي تراث؛ (كارثة يمكن أن تقضي على الشعر..) المقدمة ص ٩

وبهذا وحده كان التبرير الفكري لمختارات حجازي من مطران الذي نعته بأنه (شاعر قضية) يرتبط به وجدانياً منذ صباه الباكر. وهو اول المجددين لأن مقدمة الجزء الأول من ديوانه الصادر عام ١٩٠٨ (هي أول وثيقة نقدية تحدد منهج التجديد في العصر الحديث) المقدمة ص ١٨ وفي شعره ثمة تجسيد لوحدة القصيدة وطرافة الموضوع وغرابة الصور.

لاعجب اذن ان تكون أولى القصائد المختارة من مطران هي تلك التي قالها في (الأهرام) على أثر زيارة لأهرام سقارة:

شادَ فأعلى، وبنى فوطّدا

لا للعُلى، ولا لهُ، بل للعدى

وفيها يشمت بالظالمين من خلال مصير الفراعنة الذين (سخروا) (السوقة) لبناء الأهرام:

قوموا انظروا السوقة فيما حولكم

تدوسُ هاماتِ الملوك هُمدا

وهذه الشماته تلقى في نفس حجازي هوى خاصاً لأنه كان يؤمن بالفكرة القومية ولا يرى في بنيان الاهرام مجداً مصرياً كما يرى الاقليميون ودعاة (مصر الفرعونية)... ولعل مطران الشامي المولد؛ قد لمس دون سواه هذه الوحدة التي تجمع الحضارة العربية في شتى الأقطار فقدم لحجازي دليلاً يدعم موقفه القومي.

وهذا الموقف يتجسد في قصائد أخرى كتلك التي تجعل (العزلة في الصحراء) خيراً (من العيش في المدينة) او التي قالها في رثاء البارودي. وحجازي في هذه المختارات يجسد أولى الدواعي الثلاثة للمختارات: وهي الفكرة القومية.

وفي عدد آخر من القصائد يلفت نظرنا الى وحدة القصيدة؛ لكن حجازي يفهم هذا المصطلح فهماً عاماً إذ يرى أن مجرد تسلسل الأبيات وترابطها لأداء فكرة واحدة؛ يصنع قصيدة ذات وحدة موضوعية.. وهو يمثل لذلك بقصيدة (في الغابة) ومطلعها:

مابالُهُ ماأصابه؟

ما سؤلُهُ في الغابة؟

ويرى حجازي أن هذه القصيدة تركيب (يعتمد على تماسك الرؤية الشعرية، واتصال الانفصال وحرية الخيال) ص ٢٤

وهو بالتالي يتسامح في وصف مطران لكلماته في رثاء اليازجي: بأنها (شعرمنثور).. وقد اختارها ليدعم بها رأيه في تجديد مطران وأولويته وأفاقه الواسعة.

أما بداعي الانتصار للحرية ومقاومة المستبدين فإن ما يختاره حجازي من شعر مطران يؤكد فعلاً هذه الحقيقة وينبه إليها بشكل واضح ومقنع.. ولعل مطولته (نيرون) التي أثبتها حجازي كاملةً مع المقدمة التي قالها الشاعر قبل إنشادها تلخص رأيه في الطغيان والاستبداد.. والطغاة والمستبدين

تريد نازك الملائكة أن نفهم شعر علي محمود طه وفق تفسيرات نفسية تستند الى وقائع مشكوك في صحتها كحبه لفتاة يونانية حباً عفيفاً (جرحت احساسه) فراح ينتقم (بالوقوع في الرذيلة والاثم) كما في الصومعة والشرفة الحمراء التي تضمنت الى جانب الدراسة النقدية المطولة، مختارات من قصائده التي ورد ذكرها في الدراسة. (تنظر الصفحات ١٢ و١٣ وما بعدهما من الكتاب بطبعته الثانية - دار العلم للملايين - بيروت - ١٩٧٩ -) ولعل عنوان الكتاب يوحي بتلك المثالية الروحانية التي رغبت نازك ان تلصقها بالشاعر، وفي مراحله الأولى على الأقل (المقدمة ص ٦).

ونازك في دراستها ناقدة لغوية كذلك، فهي تستقصي أخطاء علي محمود طه حيثما تجدها؛ كإشارتها الى أكثر من خطأ في صفحة واحدة (ص ٨٥) وقع فيه الشاعر؛ فهي إذن لا تستهدف المجددين فحسب بتلك التصويبات اللغوية. وهي ناقدة جمالية أيضاً اذ نراها تلاحق عناوين الدواوين وتناقشها وتحاكم فيها مدى

انطباقها على المضمون (ص ٣٦٩ وما بعدها) وهي إذ اعتادت التقليل من شأن المضامين وإيلاء الشكل أهمية أولى، نراها هنا تقف عند مواضيع علي محمود طه لتقرأ من خلالها فكره ومعتقده وطواياه النفسية أيضاً حتى تصل الى تقسيم أشعاره في اغراض محددة؛ وهي تطالعنا بوجه نقدي ثالث هو الاعتناء بالمضامين والمعاني.

أما المختارات التي بلغت إحدى وأربعين قصيدة فهي ذات غرض منهجي حسب اعتراف الشاعرة الناقدة اذ تقول (وقد رأينا أن نلحقها به - أي المختارات - تسهيلاً على القارىء الذي يدرس شعر الشاعر) - ص ٣٧٣ - الا إننا قرأناها بكونها تعبر عن فهمها الخاص لمراحل شعر علي محمود طه ومزاياه الفنية

وهي تحاول من خلال المختارات أن تعرفنا بعلي محمود طه شاعراً متعدد الاهتمامات كي لا نظل نقرأه على انه الرومانسي الذي اوقف شعره للطبيعة ومفاتنها.

فثمة التأمل الفلسفي (الله والشاعر) والهم الوطني (الأجنحة المحترقة) وكذلك الغزل والوصف والخمريات وسواها.

ويتحصل من قراءة المختارات بعد الدراسة الشاملة، أنّ نازك التي ألفت الكتاب عام ١٩٦٥ كانت تريد أن تجد صدىً لتحولها الصوفي وتأكيداً لنزعتها الشعرية الجديدة.

مختارات التراث:
الماضي الناقص والحاضر التام

في الوعي الشعري بالتراث، تبرز مواقف عديدة، لايهمنا منها هنا موقف الرفض التام واعتبار التراث نتاجاً مرهوناً بزمن مضى، فهذه النظرة تمثل قصوراً متأتياً من فهم التراث بكونه مرادفاً للماضي بزمنه الثقيل المنقضي، الذي يلخص التأخر والرداءة والتخلف. إن هذا الموقف يأتي غالباً بدوافع اجتماعية مغلوطة لا تربط النتيجة بالسبب ربطاً علمياً فترى الجمود والتخلف مقرونين بالماضي ومتحصلين بسببه. وقد يكون لهذا الموقف بعد سياسي أو حضاري لكنه في النهاية لا يمثل موقفاً عاماً بل هو تفكير نخبة معزولة لا أثر لها.

وبعض من الازدراء للتراث نابع من جهلٍ به؛ وفقدان الاتصال معه بشكل صحي، انه يمثل لبعض ذوي المواهب المحدودة تحدياً صارخاً لا يواجهونه الا بالتجاهل والعداء..

إنّ شاعراً يعد نفسه للمستقبل ويرى نفسه جزءاً من مسيرة التاريخ الشعري لوطنه لابد له ان يراجع ميراثه ويتصل به متعرفاً ومتعلماً ومستفيداً.

لكن كثيراً من شعرائنا الكبار لا يمثل التراث بالنسبة اليهم الا ركاماً من الاشياء المخزونة في مستودع او المعروضات المزدحمة في سوق، يسارعون لانتقاء مايحتاجون اليه منها بين آن وآخر. وهذه النظرة تضع الشاعر وهو يقرأ تراثه في سياق الذوق العام احياناً فيجد الشاعر من ينوب عنه في قراءته للتراث مستعيناً بمختارات قديمة أو مدرسية في اغلب الاحيان.

إن الشعر الخالد الذي يستحق القراءة (والتقديم فيما بعد) هو الذي يلبي للشاعر المعاصر حاجة العثور على جذره وامتداده عبر التاريخ علماً بأن كثيراً من الشعر الذي يخلد ويروى، لا يستمد قيمته من جودته.. يقول أ. أ. رتشاردز (ولكن الظروف التي تحدد بقاء الشعر ربما لا يكون لها أدنىٰ علاقة بقيمة هذا الشعر في بعض الأحيان. كما ان من الأعمال الشعرية ذات القيمة الكبرىٰ ما يقضىٰ عليه بالغناء غالباً لهذا السبب ذاته. فهو لا يطبع ولا يقرؤه أو يستمع اليه أحد... كما ان السبب في ظهور بعض القصائد الأثيرة في كتب المختارات الشعرية ما تتميز به من رداءة)[٤٩] ويمثل رتشاردز بنماذج من شعر شيلي وتنيسون وسواهما، يرى انها نالت (الشهرة المباشرة) دون أن تثير إعجاب (الأجيال التالية). فما يسميه رتشاردز (تجانس الدوافع) في العمل؛ قد تمنح ذلك النص تأثيراً عابراً، كبيراً في حجمه، لكنها لا تمنحه قدرة ان يعمر طويلاً. ويعطينا ناقد كبير آخر هو بيلنسكي مثالاً محدداً لعمل عظيم لم يجد فيه النقد الحالي الا الضعف والقدم، فرواية بوشكين الشعرية (يفغيني أونيغين) ذات جدارة جمالية، تعكس حياة بوشكين وروحه وحبه؛ لذا - وبرغم الرأي النقدي السائد - تظل ذات اهمية تاريخية واجتماعية كبيرة.[٥٠]

وهذه الأمثلة توضح الفاصل الذي يخلقه اختلاف الدوافع والقيم مما يشكل الأذواق خلال فترة محددة من الزمن.

والشاعر العربي الحديث، بمواجهة تراثه، كان امام طريقين: إما أن ينساق الى النماذج السائدة ويكرر ذوقاً جمعياً ساهم في تكوينه الشعري وتربيته الذوقية؛ وإما أن يستل من تراثه ما يرى

انه جدير بالتقديم احتكاماً الى قيمته الذاتية وأثره في تطوير قدرات القارىء الجديد في الكشف عن جوهر الشعر أو روحه التي لا ترتبط بزمن.

فإذ يقوم صلاح عبدالصبور، بقراءة جديدة لشعرنا القديم[51] يختار عدداً من نصوص التراث محلّلاً ابياتها مظهراً عناصر التجدد فيها باعتبار (أن التراث بمعناه الحي ليس تركة جامدة ولكنه حياة متجددة. ومن الواجب ان يعاد عرضه كل فترة من الزمن على ذوق تلك الفترة)[52] فالقيمة المتوخاة من النص التراثي اذن ليست ذاتية فحسب اي لما فيه من جودة وقوة وجمال بل هي موضوعية تتصل بعصرنا وذوق قارئنا المعاصر. وهذا ما يؤكده عبدالصبور وهو يتحدث عن مختارات أدونيس في (ديوان الشعر العربي) اذ يصف تلك المختارات بأنها (اختيار شاعر معاصر، تثقف ذوقه بما يعطر هواء هذا القرن العشرين من تيارات ادبية وفنية. وفطن الى ان الشعر ابداع وجداني وذوقي قبل ان يكون وسيلة لحفظ اللغة او تسجيل الأمجاد وهو لا يبغي بكتابه هذا ان يكون مرجعاً للدارسين او وسيلة لشرح العصور الأدبية بل هو رحالة ذواقه ينقب في أرض الشعر العربي فيجمع منها هذه التحف)[53] ويؤكد (الذوق المعاصر)[54] لدى أدونيس وهو ينظر في التراث العربي. فالشاعر اذن عند صلاح عبدالصبور يقوم وهو يقرأ تراثه بامتحان تجانسه مع (الذوق المعاصر) دون النظر إلى قيمته اللغوية أو الأدبية أو الاجتماعية..

إن المقدمة المهمة التي كتبها عبدالصبور لمختاراته التراثية تؤكد عدة حقائق أبرزها أن الشاعر اذ يسبر أغوار تراثه إنما يساعد القارىء في مهمة الرجوع الى (مجموعات الشعر القديم.. وموسوعات الأدب) وهي مهمة صعبة لابد له فيها من اضاءة كما ان الشاعر مسؤول عن تقديم المختارات التراثية لأنه قادر على ان يفرز ما في التراث ويحدد (الباذخ والوسط والداني الى الارض...) لأن في التراث (الخالد الباقي على كل عصر وفيه ابن عصره الذي لاتسعفه أنفاسه على الحياة الى ابعد من يومه القريب..)[55]

فالتراث إذن عسير المنال على القارىء؛ مزدحم بالجيد والرديء، منظور اليه بذوق معاصر. وتلك المنطلقات هي التي تحكمت في اختيارات عبدالصبور الذي يؤمن بأنه يريد ان يعرض (تجربة) قارىء للشعر العربي.. (يحب هذا الشعر لأنه هو جذوره الممدودة على الأرض)[56] فهو لا يبتغي وضع مختارات للشعر العربي، فتلك مهمة كبيرة لا يرى انه مؤهل لها أو قادر في حينها على ادائها.

إن عبدالصبور يحترز في المقدمة من الوقوع في أوهام الذوق العام فيعدنا بألا ينصاع لشهرة شاعر أو شهرة قصيدة ما؛ بل يريد بذوقه المعاصر ان ينظر (في هذا التراث كله نظرة بريئة جديدة؛ ترى الجمال - حيثما وجد - بمقياسها العصري فلا يأسرها حكم سابق..)[57]

ولكن هذا الكلام يظل وعداً عسيراً فما دام الذوق هو رائد الشاعر في اختياراته فسيجد نفسه منقاداً لرأي عام وحكم مسبق.. فالذوق لا يتكون في الفراغ، بل تصنعه عوامل عديدة لعل من أبرزها التربية العامة والمكونات الأولى..

أما غاية عبدالصبور من عمله هذا فيلخصها بأنها محاولة في إنارة الطريق للقارىء ليخوض عباب بحر التراث المتلاطم.. وليحقق تلك الغاية نجده يشفع نماذجه بدراسات تحليلية تشير الى مواطن الجمال والقوة؛ ونلاحظ في مقدمة عبدالصبور ميله الى اعتبار مراجعة التراث عملاً ذوقياً انطباعياً رغم الاحترازات التي أوردها كنفي الانصياع لعامل الشهرة أو الزمن، وهو إذ يقول (لن يستهويني كبار الشعراء فيصرفونني عن النظر في صغارهم ولن تشدني القصيدة التي رزقت حظاً من الرواج والشهرة فأستغني بها عن خامل القصائد)[58] فكأنما يعيد فكرة ابن قتيبة بعبارات قريبة من عباراته فابن قتيبة يقول واصفاً عمله في (الشعر والشعراء): (فكل من اتى بحسن من قول أو فعل ذكرناه له واثنينا عليه، ولم يضعه عندنا تأخر قائله أو فاعله او حداثة سنّه. كما ان الرديء اذا ورد علينا للمتقدم او الشريف لم يرفعه عندنا شرف صاحبه ولاتقدمه)[59] والصياغة متشابهة في العبارتين، وذلك يعكس تأثر عبدالصبور بفكرة ابن قتيبة في الحياد الذوقي والبراءة من التأثير المسبق في احكام الشهرة والسن والرواج..

ينظر صلاح عبدالصبور الى التراث الشعري منطلقاً من كون الشعر مرادفاً للفضيلة وخالقاً لها ايضاً فيقول (كانت حياتنا جديرة بأن تفتقد «الفضيلة» لو افتقدت الشعر)[60] موضحاً ما يرمي اليه من لفظة (الفضيلة) فهي عنده لا تعني مفردات الأخلاق التقليدية.. بل فضيلة تقدير الحياة والنفس الانسانية..

ومهمة قارىء الشعر ودارسه تكمن في البحث عن هذه (الفضيلة الأم)، ولما كان عبدالصبور انطباعياً في منهجه، جمالياً في اختياراته، نراه يبحث بدوره عما يجسد تلك الفضيلة من شعر موروث. وهو يستبعد أساساً شعر المديح رغم وفرته لأنه لا يعبر عن تلك الفضيلة، محدداً استمتاعنا بالشعر العربي القديم بأبواب ثلاثة يراها اكثر صدقاً في التعبير هي: ذم الزمان، وشذوذ الرغبات ووصف الخمر[٦١].

ففي الباب الاول (ذم الزمان) يرى عبدالصبور أنّ الموت أثار الشاعر العربي القديم وأخافه فدعاه ذلك الى التأمل والتفلسف.. ثم يستقصي تنويعات هذا التأمل الفلسفي في شعر طرفه خاصة والأفوه الأودي وابي دؤاد الايادي وغيرهم من شعراء الجاهلية الذين كان الموت بالنسبة لهم مصيراً فردياً قاهراً..

أما حين جاءت الديانات السماوية فقد ازدادت رهبة الموت مقترنة باحتقار الحياة الدنيا[٦٢] وهنا يخلط عبدالصبور شعر الزهد والشكوى من الزمان بشعر التأمل والفلسفة الذي يمكن ان نعد شعراء الصوفية خير من يمثله في العصر الاسلامي.

إن عبدالصبور معني هنا بتبويب اتجاهات عامة لا يبقى فيها للشاعر وتجربته الخاصة الا فضيلة التعبير فيتساوى زهد أبي نؤاس الطارىء المكتوب تحت ضغوط مشكوك في صحتها، مع شعر ابي العتاهية الزاهد المبشر بالزهد مثلاً. وكان المفروض ان يفرد عبدالصبور لأبرز الشعراء المتأملين او الزهاد باباً خاصاً لأنه بهذا الخلط أغفل السبب الرئيس والدافع الأساسي للشكوى من الزمان.. فالزمان كان في احد معانيه هو السلطة الزمنية القاهرة وظروف الاستلاب التي جاء بها العصر الجديد. كما يضع عبدالصبور فصلين لحوار الشاعر العربي مع الطبيعة وكائناتها فيفلح في تقديم نماذج متنوعة من استجابة الشاعر العربي لما حوله، مسقطاً هذه المرة وعيه بالكون على رؤية الشاعر القديم الذي ربما كان الوصف داعيه لكتابة اشعاره الحوارية.. لكن عبدالصبور يرى فيها ضرباً من التأمل المجرد ومزجاً للذات والحالة النفسية بالطبيعة. ويفلح عبدالصبور في تشخيص وتوصيف الاتجاه الشكلي في شعر الطبيعة الذي انحصر همه في وصفها الخارجي (كما في شعر أبي بكر الصنوبري مثلاً) فرأى أنها ليست اكثر من (لوحات فنية مدرسية)[٦٣] أما حين يمزج هؤلاء الشعراء أنفسهم بالطبيعة فهم (يتألقون) على حد تعبير عبدالصبور.

وفي حوار الشاعر مع الكائنات نجد في لوحة الطبيعة الشعرية كائنات أثيرة كالغزال والذئب وبقر الوحش والقطا والحمام والناقة والفَرس.. وعبدالصبور يستقصي أشهر ما قيل فيها كأبيات المجنون وأبي فراس والبحتري وحميد بن ثور الهلالي وسواهم وهي نماذج مشتهرة كان بودنا لو استكملها عبدالصبور بتفحص التعامل الشعري القديم مع الكائنات الجامدة كالجبل والبحر مثلاً فهو واجد عند ذلك ـ دون شك ـ نماذج فريدة قد تطابق نظرته الى التأمل والتفلسف. وفي الأبواب المخصصة للحب والجمال والفن تكون مهمة عبدالصبور أيسر وأوضح فثمة منهجان: مثالي وحسّي ينظر كل منهما الى المرأة والجمال نظرة خاصة.. فالمرأة (مغنم وملهى)[٦٤] لدى الحسيّين وهي حاجة روحية... قريبة الى الشعر الرومانتيكي الحديث لدى العذريين وأسلافهم من الجاهليين ايضاً.. وفي (الجمال) والموقف منه، يتابع عبدالصبور هاتين النظرتين ليصل الى ما وصل اليه من استنتاجات سابقة..

أما الصياغة الفنية فلايجد الشاعر فيها ما يطابق عصرنا وذوقنا الا نتفاً من رموز هنا وهناك لا تسعفه في توصيف اتجاه او تيار أو مدرسة.

وفي كثير من نصوص الفصول الأخيرة، يتجاوز عبدالصبور بذوقه العصري، ما ساد وشاع من نماذج. ويقدم لنا جهد شاعر مهموم بالتأمل حقاً في اشعاره فكأنه يبحث عن نموذجه وهو في أوج سياحته الشعرية الذوقية في التراث... فيغدو التراث عنده معرضاً لا متحفاً.. معرضاً لأرائه هو بالذات وذوقه الشعري المتكون بعد حصيلة طيبة وتجربة شعرية رائعة..

متحف الشعر أم معرض التراث؟

(التراث، لكل شاعر هو في المعنى الأخير انتقاء بين الامكانات والقيم التي يزخر بها، وليس أخذاً بالجملة لهذه القيم والامكانات. هذا الانتقاء لا يعني إهمالاً للقيم الأخرى، او ازدراء، بل يعني شيئاً واحداً هو ان الانسان لا يأخذ، لا يستطيع ان يأخذ، الا ما يوافق تجربته وحياته وفكره. إذن لكل شاعر حقيقي، تراث، ضمن التراث الواحد..)[٦٥]

بهـذه العبـارات تحـدث أدونيس عن صلة يوسف الخـال بالتراث، ولخص بذلك فهمه لتك الصلة، ووضع لها إطاراً عاماً يصلح ان يكـون قانـونـاً، سنحـاول أن نطبقه على صلته هو نفسه بالتراث؛ لا من خلال استيعابه كمؤثر في تجربته الشعرية، فتلك دراسـة اخـرى لا تعني موضـوعنا بصورة مباشرة، وانما من خلال نظرتـه الى ذلـك التـراث كنمـاذج متحققة يراد تقديم اجزاء منها لقاريء معاصر. وهنا سنجد ثلاث افكار رئيسية لدى أدونيس عن التراث.

فالتراث:

١ ـ انتقاء.. وليس أخذاً بالجملة..

٢ ـ يوافق تجربة (الانسان) وحياته وفكره

٣ ـ هو تراث (خاص) بالشاعر ضمن التراث الواحد..

ويمكن ان نعد الفكرة الثالثة نتيجة للمقدمتين الأولى والثانية؛ فالشـاعـر اذ ينتقي من التـراث ما يوافق تجـربتـه وحيـاته وفكره؛ سيكون له تراثه الخاص ضمن التراث العام.. على هذا الاساس نستطيع قراءة (ديوان الشعر العربي) بأجزائه الثلاثة. [٦٦]

فأدونيس يصف عمله في مقدمة الكتاب الأول بأنه يملأ فراغاً في مصـادرنـا الشعرية ويملأ فراغاً فنياً أيضاً. [٦٧] فمن حيث كونه اعـادة نظـر جديـدة في ضوء الحـاضـر، يلبي للقـاريء المعاصر الحـاجـة الى الصلة بتـراثـه كما يقدمه له شاعر معاصر، فأدونيس يصف عمله تحـديـداً بأنـه اختيار من وجهة نظر جديدة.. ليست جمعـاً تقليـديـاً يكـرس المقاييس السائدة والذوق الشائع.. [٦٨] وعمله هذا (عمل شاعر لا مؤرخ أو عالم).

ان ادونيس يوجه الى المختارات السابقة على مختاراته، تهمة التقليدية وتكريس المقاييس السائدة والذوق الشائع، مستثنياً من ذلك حماستي أبي تمام.

والواقع ان استثناءه لهما غير مقنع فهو لم يقدم أسباباً. فنحن نعلم أن أبـا تمـام بوّب مختـاراتـه وفق اغـراض الشعر السائدة في عصره؛ الا ان فضيلته في تلك المختارات فنية اي انه قدم ـ بسبب مالـه من حسـاسيـة شعرية وذوق رفيع ـ نماذ ج حازت الاعجاب رغم ان بعضهـا شائـع وسـائـد.. ورغم ان كثيراً منها يعكس الظـروف السيـاسيـة والاجتمـاعيـة التي لم يشأ ادونيس ان يربـط الشعـر بهـا. فأبـو تمام لم يغفل المديح او الهجاء او الاخوانيات وسواها من الأغراض التقليدية لأنه لو فعل ذلك لقدّم صورة ناقصة



أدونيس

وانتقائية عن الشعر العربي.

ولقد فعل أدونيس ذلك بالضبط وأعلن عنه بصراحة وتعمد في مقـدمـة الكتـاب الاول اذ فصل بين التـاريـخ الشعري والتاريخ السيـاسي الاجتمـاعي كما فصل بين الشعر والشاعر وبين الشاعر وبيئته وظرفه العام.

عند ذلك سيكون الانتقاء موقفاً فكرياً لافنياً.

فالشـاعـر الـذي كان صوت القبيلة والجمـاعـة والحـزب والمـذهب، لن يغـدو في مختارات ادونيس الا شخصاً مبدعاً.. وتغدو المعادلة كما يلخصها ادونيس نفسه كالآتي (بعد ان رتبناها حسابياً):

الشاعر هو:

١ ـ شخص. لامجتمع

٢ ـ ابداع.. لا تاريخ

٣ ـ شعر.. لا موضوع

ويتحصـل من ذلـك ان يكـون (الشعـر ابداعاً شخصياً) وليس (مـوضـوعـاً تاريخيـاً اجتماعياً) فلا يهم ـ كما يقول ادونيس ـ [٦٩] (ان يكـون امـرؤ القيس او غيـره غنّى ليل الصحراء ونهارها او اي موضوع اخر؛... تهمني كيفية غنائه).

وهـذا الأمـر سيفـرض منهجـاً فنياً خالصاً يصادر قضية الشاعر كلهـا ودوافعـه والمؤثـرات التي خلقت التجربة، بالتالي فلن يهم القـاريء شاعـر كأمـريء القيس لان الشعـر سيغـدو كيفيـات متقطعة.. منتقاة بحس فني..

. . . .

إننـا يجب الا نخـدع بهـذه النـزاهـة الفنية. فسرعان ما ينسى

أدونيس ذلك كله ويتبنى شعراء محددين ذوي أهداف ونوايا وشعراء مكرسين لحزب ما أو طائفة . . . وذلك واضح في اختياراته الاسلامية بشكل صريح، وهو اذ ينحاز لشعراء محددين (خوارج او سواهم) يجعل انحيازه لهم ذا مبرر فني فكأنهم يقدمون نماذج المواجهة مع السلطة والمحافظة والماضي . . . متناسياً أن مبرراتهم الفكرية للمعارضة والمواجهة لا تختلف عن مبررات الخصوم في شيء . .

وتلك (النزاهة الفنية) يحرجها هدف مسبق هو هاجس الرفض الذي سكن ادونيس وتسلط عليه في الفترة التي اعدَّ فيها المختارات ونشرها (١٩٦٤ - ١٩٦٨) وإذا بالخط السري الذي ينتظم شعرنا العربي في مراحله المختلفة ما هو الا الرفض الذي يسميه في مقدمة الكتاب الثاني (التساؤل) فيقول:

(من القبول الى التساؤل: هذا هو الخط الذي ترسمه الحساسية الشعرية العربية، بين امرىء القيس وأبي العلاء المعري. في القبول رضى وطمأنينة ويقين. في التساؤل تمرد ورفض وشك . .)[٧٠]

هل يمكن اذن ان يكون الديوان (متحفاً للشعر العربي مختصراً وجامعاً) كما طمح أدونيس؟ لقد كان الأجدر به ان يدعوه (معرضاً) لا متحفاً لأنه لا يعنى بعرض تطوري لحركة الشعر العربي بل يقفز مالا ينتقيه وصولاً الى تأكيد هاجس التساؤل . . والديوان من ثم ليس (جامعاً) فالانتقاء يعارض الجمع ان شئنا ملاحظة ذلك منهجياً. وإن شئنا الاحتكام الى المنطق فالديوان ليس جامعاً سواء في اتجاهات الشعراء المتباينة او في اغراض الشاعر الواحد. اي ان الديوان لا (يجمع) خطوات المسيرة الشعرية ومفارق طرقها . . ولا يجمع نزوع الشاعر الذي يختار له؛ إذ كثيراً ما يتغافل أدونيس عما يخالف هواه الفني والفكري.

. . . .

وقد تستدعي الرغبة في (تبويب) اتجاهات الشعر، كثيراً من المجازفة والمبالغة. فالاتجاهات الخمسة[٧١] التي يرصدها أدونيس أوسع مما هي في الواقع، فالاتجاه الميتافيزيائي القائم على التأمل، واتجاه اللامنتمين والاتجاه السحري تبدو مفصّلة بشكل قسري. فهل تكفي مثلاً نتف من قصيدة للبهراني (هي قصيدته اليتيمة) للقول بوجود (اتجاه سحري) (نما . . فيما بعد، عند الصوفيين)؟

وكيف يمكن لأبياته الداخلة في باب الطرف والنوادر أن تؤسس لاتجاه (نما عند الصوفيين)؟ إن تلك التوصلات لا يؤكدها تحليل كما لا تدعمها النماذج. ولا تستقيم الا بمنطق المقدمة حيث اقتلع أدونيس القصيدة من واقعها وأرجع جمالياتها الى ذاتها فحسب (فجمال القصيدة الجاهلية لا يتصل بما تعبرّ عنه. يتصل بالحنين الداخلي الذي يوجهها ويحييها)[٧٢]

والكلام على الاتجاه السحري يشبه الكلام على (الوضع الوجودي) في الشعر الجاهلي فهو يحمّل ذلك الشعر مالا يحتمل ويعكس وعياً مفروضاً هو وعي أدونيس الذي ينتقي من الشعر ما يحسب أنه يؤكد فرضياته.

وما أسرع ما ينقض ادونيس توصلاته حول قصيدة جاهلية تُحب لذاتها، فيقول ان (الشعر الجاهلي صورة الحياة الجاهلية: حسي، غني بالتشابيه والصور المادية، وهو نتاج مخيلة ترتجل وتنتقل من خاطرة الى خاطرة، بطفرة ودون ترابط)[٧٣] فكيف تكون للقصيدة مثل هذه القدرة على تصوير الحياة ثم تُحب لذاتها وليس بما عبرت عنه؟ وكيف سنفصل بين الأداة والمادة هنا ونمزق عن الفكرة ثوب الاداء؟ انني استطيع اعتبار مقولة أدونيس الاخيرة مساهمة طيبة في تفسير تفكك القصيدة الجاهلية وتعدد أغراضها . . فحين يشبه ادونيس القصيدة الجاهلية بالخيمة في فضاء محيط بالشاعر، يقدم ربطاً قوياً بين الشاعر والكون، ينكره ادونيس نفسه قبل ذلك وبعده بأسطر . .

إنه يدافع عن تفكك القصيدة الخارجي ويراه طبيعياً لأنه رداء الشعور المتحرك الداخلي بكل ما فيه من عنفوان وتحدٍ وحنين . .

أيكون أدونيس اذن، قد أخذ من التراث ما يوافق تجربته وحياته وفكره وهو يتوهم وجود تيار سحري ووجودي وتمردي (لامنتم)؟

أيكون الديوان اذن (احياء للشعر العربي) كما طمح ادونيس أم انه تكريس لذائقة شاعر واحد وتجربته وحياته وفكره؟

. . . .

الوعي المفروض في الديوان، فني أيضاً.

فالشعراء يكتبون بوحي التصور الفني لأدونيس، فهم - بأستثناء شعراء الصورة الذين تستوعبهم البلاغة العربية - يقدمون رؤية أدونيسية للحداثة بشكلها الماضي.

هنا تغدو حداثة قرننا مستبقة بأصوات شعراء من عصور بعيدة، وبالأطر التي قدمها لهم عصرهم، لكنها حداثة (خاصة) تعاني من (الفردانية) التي يبشر بها ادونيس، فهو يعد ازدهار الشعر مرتبطاً بعودته الى الأنا وهجران الاخر. وذلك الشيء سيقوله عن شعر السياب أيضاً حيث يفرق بين زمن الشاعر وزمن الجماعة.

في مقدمة الكتاب الثاني يقول أدونيس (في مرحلة التساؤل انعكست الاية: صار الشعر يقوم على حضور الأنا وغياب الأخر، أي على الطرافة والجدة والغرابة. أصبح الشاعر على حدة: بينه وبين الآخر الهاوية. كان الآخر عدواً)(٧٤)

وهكذا يدرج أدونيس كثيراً من الشعر التقليدي المتخلف فنياً، في باب الشعر المتمرد على الجماعة كشكوى حماد عجرد مثلاً لأنه لايجد بين الناس من يجيره: (٧٥)

لم أجد لي من العباد مجيراً فآستجرت التراب والأحجارا

فيضع له عنواناً أحادياً هو (التراب) الذي يفضله حماد على العباد، وهذا معنىً مكرر، اذ يصدر من رجل كحماد عانى منه الناس انفسهم ماعانوا في رواية الشعر. لكن ادونيس لايشاء ان يرى ذلك فالشاعر عنده غير الشعر. والشعر شيء آخر غير الشاعر.

ومن علامات التحول التي يؤشرها ادونيس، صيرورة الشعر (فناً) في العصر العباسي الأول (اي اصبح لدى الشاعر، بالاضافة الى هاجس التعبير، هاجس جديد هو كيفية التعبير)(٧٦) وذلك ما اكده في مقدمة كتابه الأول كما أوضحنا من قبل. ولانحسب أن اكتشافاً كهذا؛ يعد جديداً في بابه، فسيرورة الشعر عبر العصور إنما هي مسيرة البحث عن (كيفيات) جديدة؛ وما الاحساس بضرورة مجافاة (العمود) الشعري الا احد الكيفيات المقترحة التي لم يكتب لها النجاح تماماً الا في العصر العباسي الثاني حين تهيأ للتجديد شعراء كبار كالمتنبي الذي انكر الابتداء بالوقوف على الأطلال والنسيب متسائلاً بسخرية (أكلُّ فصيحٍ قال شعراً متيّم)..

قبل ذلك كانت المحاولات التجديدية جرأة فردية لا تصمد كثيراً، وربما بحثت لها عن (كيفيات) تصالح العمود وتحتال عليه كالهروب الى المحسنات والتعبير بالصور البلاغية (مدرسة البديع) أو البحث عن أطر جديدة خارج العمود، **لكنها خارج** الشعر أحياناً كثيرة كالأراجيز ذات الأهداف التعليمية **أو نظم** العلوم والأحداث التاريخية وشعر الوعظ والارشاد وسواها..

أما ذلك الذي يراه أدونيس من أبيات مفردة أو لمحات تصويرية فهو ارهاص مبكر لم يأخذ مداه..

فمن التعسف مثلاً ان نعد شعر ابن بابك؟ تطويراً لاتجاه البهراني الذي يسميه ادونيس (الشعر القائم على هوىٰ التخيل والتوهم) ويصفه بأنه (سفر في الأعماق يواكبه الخيال واليأس من الحياة ورجاء الخلاص)(٧٧) وإعجاب ادونيس بشعر ابن بابك يدعو الى التساؤل؛ فهو يختار له إحدى وثلاثين قطعة، عدد ابياتها يزيد على المائة؛ وهذا كثير قياساً الى عدد الأبيات المختارة من شعراء أهم شأناً من ابن بابك (كبشار والشريف الرضي وابن هانىء) ولو تأملنا أبيات ابن بابك التي وجدت هوى في نفس ادونيس لعثرنا على فنون شعرية عادية كالاكثار من حسن التعليل والشكوىٰ من الزمان. ومنها قوله في وصف غريق:

أبى اللهُ أن يسلاه قلبي لأنه
توفاه في الماء الذي أنا شاربه

وقوله: ومرّ بي النسيم فرقَّ حتى
كأني قد شكوت إليه ما بي

وقد يأتي باستعارات مكروهة كقوله مبالغاً في ندب حظه:

جداولُ لو مرت بمدرج مائها
ضفادعُ حسّي لم تجد فيه مسبحا(٧٨)

فضفادع حسّي من اقبح الصور، والمعنى كله في النهاية عامي، يعكس المبالغة والتهويل في الشكوىٰ وذم الزمان..

الا ان الانتقائية تجعل أدونيس يقع في الاعجاب بهذا الشاعر لأنه نسب نفسه الى اليأس (أنا آبن اليأس) ثم قال إنه (أخ شفيق) ووصف (الوطن بالصحن) في ضيقه..

وتلك شذرات لاتكاد تؤلف منهجاً شعرياً كما حصل لدى ابي العلاء المعري الذي أنكر ادونيس ان تكون له طريقة فهو عنده ليس شاعراً فيلسوفاً بل شاعر ميتافيزيائي (ذلك ان الفكر الميتافيزيائي تأمل في العالم اما الفلسفة فتتضمن اكثر من التأمل،

تتضمن طريقة ومنهجاً في تأمل العالم. ولا طريقة لأبي العلاء)[٧٩]

وهذا التشخيص يصادر الفكر العلائي كله.. فتشاؤمية أبي العلاء فكراً وسلوكاً كانت، منهجاً وطريقة، بها رأى الأشياء وعامل الحياة والمجتمع واختبر المعرفة والتاريخ والفن... فوجد ان كل شيء صائر الى فناء؛ ولذا فلاحق لانسان بفرح او سرور في الحياة..

إن الصدور عن فكرة مسبقة والبحث عن دليل يؤكدها، كان وراء فشل المختارات في ان تكون متحفاً للشعر كما اراد ادونيس في مقدمة الكتاب الأول.. ويكفي لأن نمثل لذلك بفكرة الآخر الذي يعتبره أدونيس عدواً أو جحيماً (حسب سارتر) فأدونيس يعد - في مناسبات أخرى - شعر السياب تعبيراً عن زمن الشاعر لا زمن الجماعة رئيس التواصل مع الآخر الا (هاجساً) لتعويض التمزق والوحدة، كما يعد شعر الخال شعر رفض وتطلع وكذلك يلصق عداء الآخر، والرفض بمختارات الشعر القديم..

وتلك افكار أدونيس، مسقطة على ما يختار.. وتلك هي الزوايا التي يريد لها ان تكون موجودة حاضرة فيما يختار.

ادونيس اذن، لا يستجيب في مختاراته لحساسيته الشعرية ولا لحساسية النص الشعري، ولا لحساسية العصرين: عصره وعصر النص. بل هو يستجيب لأفكاره ويؤكد ذاته المتكونة، لا تلك التي في طور التكوين. فهو لا يقدم لنا المؤثرات التي كونته ولا اتجاهات الشعراء الذين يختار لهم...

إن الانتقائية والاسقاط يكتملان بضلع ثالث هو الغرضيّة فأدونيس يؤدلج الشعراء حسب ايديولوجيته فليس عبثاً أن يُسقط بيت المتنبي الشهير:

وإنما الناسُ بالملوكِ..

وما تصلح عرب ملوكها عجم

من ميميته المختارة في الكتاب الثاني (ص ٣٥٨) بينما يثبت ابياتا كثيرة من سينية البحتري في وصف ايوان كسرى (ص ٣٠٣).

ويُسقط من وصف المتنبي لشعب بوان بيتا مهما يؤكد غربة الشاعر وهو قوله:

ولكنّ الفتى العربي فيها   غريبُ الوجه واليد واللسان.

وكان أولى بأدونيس اختياره وهو يبحث عن غربة الشعراء واغترابهم وشكواهم من الناس حد التمني بمصاحبة الوحش والجماد..

....

إن محنة المنهج الانتقائي، تتكشف عندما يصل أدونيس الى الكتاب الثالث ليختار من شعر القرون التسعة (١٠٠٠ - ١٩٠٠) التي كانت الصّنعة هاجساً مسيطراً فيها؛ هي وما يرافقها من تأنق وتصنيع وزخرفة[٨٠] وهو يعد الصنعة التي هي لعب شكلي، تطويراً للشكل الشعري[٨١] ودليله على ذلك كثرة الأوزان الخفيفة المجزوءة... واستخدام اللغة العامية. وهذان الدليلان لايستقيمان لأي نقاش فاللغة العامية أخذت الشعر الى طريق اخرى غير التي سار فيها حتى نشأ شعر آخر خالٍ من توهج الشعر الفصيح وحساسيته وسمو أفكاره. أما كثرة الأوزان المجزوءة ونظم المخمسات والمسمطات وسواها فهي دليل الضيق بالفن الشعري وقصور المواهب والقدرات. فالنقلة هنا ظلت شكلية كما نعلم..

أما الاحتكام الى قصيدة مفردة مزج فيها ناظمها النثر بالشعر، (قصيدة القاضي الفاضل ص ١٤٦) فهو تعسف آخر وتحميل للتجارب فوق ما تحتمل اذ ليس لتلك القصيدة اهمية في ذاتها ولا في تجارب لاحقة ولذا (فأهميتها التاريخية الكبيرة) التي يقول بها ادونيس، موضع شك وسؤال.

ما الذي جعل عصر الظلام؛ عصر تأخر للشعر في الأغراض والأساليب؟

يريد ادونيس ان يجد تعليلاً نقدياً فلا يقنعنا بذلك. انه يقول: (لكن الصنعة انحطت حين اصبحت مدرسة. حين اخذ الشعراء يتعلمونها كأمثولة مدرسية. انحطت لذلك اللغة الشعرية. وانحطت صورها. صارت التشابيه علاقات مصطنعة بلغة مصطنعة وتعابير مصطنعة)[٨٢] وهذا الانحطاط يعود - حسب ادونيس - الى التقليد والاتباع. رغم اعترافه بأنه انحطاط قياساً الى الماضي.

وحتى في هذا الضعف (ينتقي) ادونيس ما يعزز التجاوز والتخطي اللذين شغل بهما، وقيم الرفض والتمرد وشكوى

الآخـر . ولـو ان ادونيس معني بتلمس أثـر البيئـة والعوامـل الخـارجيـة في الشعـر لوجـد أن شعـر تلك الفترة (المظلمة) كان استجـابـة لمـا في الحيـاة ذاتهـا . ففي مثـل تلك الشـروط التي احاطت الشعر والشاعر لم يكن ليزدهر الا مثل تلك الاغراض والأساليب.

. . . .

هل كان عمل ادونيس اذن في (ديوان الشعر العربي) ناقصاً لما شخصًنا من خلل أم انه مكتمل ادونيسياً من حيث هو ناقص فنياً وتاريخياً؟

الجواب على ذلـك يعـود بنا الى المقدمة، وأنماط الاستجابة عند الاختيار. لكن عمل ادونيس كمشروع كان عملاً كبيراً حقاً فضله انـه يغـربـل وينقي فلا يعـود التـراث ركـامـاً تصعب قراءته ويستحيل الاقتراب منه . .

ولاشـك ان شاعـريـة الاختيـارات من حيث عناوينها الموحية التي وضعها قد ساعدت على اعطاء نظرة عصرية للمختارات كما ان ادونيس لم يتقيـد بتسلسـل الأبيات فحذف وقدَّم وأخَّر ليناسب النص عصرنا وليستخرج لنا منه ما يلائمنا . .

يبقى اعتـراض منهجي أخير حول الاجتـزاء فكثيـراً مااختـار ادونيس بيتاً أو اثنين من قصيدة طويلة، والسؤال هو: أيمكن لجزء ان يعطي فكرة عن الكل في نص قائم اساساً على وحدة البيت؟

ثم ايمكن ان يكون شعر كثير ممن اختار لهم ادونيس، ممثلاً لحساسية شعرية عربية وهم من العلماء الذين سُجِّل عليهم برودة شعـرهم وضعف مواهبهم بسبب انصـرافهم الى العلم بالشعـر وانشغالهم عن الملكة بالصناعة؟[٨٣]

إنّ طول القصـائـد المختـارة في الكتـاب الثـالث يبين حيـرة أدونيس إزاء تعـارض نظـريتـه مع النماذج المتوفرة فكيف سينتقي الان من تراث طفا الى سطحه كلام ركيك يسوده النظم؟

إنـه يُهمـل عامـداً وبحس منحاز كثيراً من القصائد التي تحذر ممـا آلت اليـه الأحـوال . وشعر الأبيوردي خير دليل على ذلك، فليس من شعر مختار له سوى بيتين في وصف (روضة)[٨٤] وهما:

ونحن على أطراف نهر تظلّهُ
أزاهيرها والشمس فيها توقدُ
شربنا بها ماء تغازله الصَّبا
فيصفو ويقتات النسيم فيبردُ

وهما بيتان ركيكان معنىً ومبنى كما هو واضح لأنهما يندرجان في شعـر الطبيعـة المعتاد، الذي يكرر المعاني المتداولة . . فأين ذهب ما قاله الأبيوردي في مواضيع سياسية لا تروق لأدونيس؟ وهذا نفسه يحصل مع المختار من شعر (الطغرائي) اذ لايختار له سوى قطعة واحدة من أبيات في (الريح) . . .

أخيـراً: هل كانت أشعـار الكتـاب الثالث المختارة (تعكس ارادة الاستمرار في الصراخ، شعرياً، ضد الموت) كما قال أدونيس في المقدمة[٨٥]؟

وأين هذا الصراخ الشعري في نماذج فتنت أدونيس فيها مفردة هنـا أو صورة هنـاك فوضع لها عناوين براقة يهيء بعضها القارىء لشعـر حديث جداً مثـل (اغتراب) و (كيمياء الشمس) و (غربة) و (أحـزان) و (تسـاؤل) و (نسـاء) وسـواهـا مما أعاد ادونيس وضعه عنواناً عدة مرات لعدة قصائد . .

ويثيـر الكتـاب الثـالث سؤالاً مهمـاً حول الأمـانة الجغرافية، فشعـراء القـرون المتأخرة هم شاميون غالباً . . فهل يتفق هذا مع خطـة الكتـاب وما أراد له أدونيس في مراحل اعداده والتخطيط له كتاباً يرجع اليه كمتحف للشعر العربي؟

إننـا نؤخـذ حقـاً بمهـارة أدونيس الانتقائية وجمال المختارات والطبيعـة الاخـراجيـة التي ظهـر بهـا الـديوان (العناوين ـ اجتزاء الأبيـات ـ الاستنتـاج ـ) ولكننا لا يمكن أن ننسىٰ ما في منهجه من أحـاديـة وضيق وفهم خاص.•

فليكن اذن كتـاب ادونيس في الشعـر العربي وديوانه، لا ديوان الشعر العربي كما أراد أن نقرأه.

الهوامش

١ ـ فائدة الشعر وفائدة النقد ـ ت . س . إليوت ترجمة وتقديم: الدكتور يوسف نور عوض ـ دار القلم ـ بيروت ـ لبنان ـ ط ١ ـ ١٩٨٢ ـ ص ٤١ ـ ٤٢.
٢ ـ الشعر والشعراء ـ ابن قتيبة ـ طبعة بيروت ـ ١٩٦٤ ـ ج ١ ـ ص ١٠
٣ ـ المختارات التي قدمها الأستاذ طراد الكبيسي: في الشعر العراقي الجديد ـ المكتبة العصـرية ـ لبنان . وفيها ثلاث قصائد له شخصياً . ومختارات الأستاذ منـذر الجبوري: شعـراء عراقيـون ـ وزارة الثقـافـة والاعـلام ـ ط ١ ـ ١٩٧٦ ومختـارات الشـاعـر يوسف الخطيب: ديـوان الـوطن المحتـل ـ دار فلسطين

للتأليف والترجمة والنشر - ط ١ - ١٩٦٨ - ومختارات الشاعر علي جعفر العلاق: قصائد مختارة من شعراء الطليعة العربية - وزارة الاعلام - بغداد - ١٩٧٧ ومختارات الشاعر خيري منصور (الكف والمخرز - الأدب الفلسطيني بعد عام ١٩٦٧ في الضفة والقطاع) - وزارة الثقافة والاعلام - بغداد ١٩٨٤ ومختارات د. احمد سليمان الاحمد: حديقة الأمل - بيروت - دار القلم - ١٩٧٨

٤ - قصائد مختارة من الشعر العالمي الحديث - ترجمة بدر شاكر السياب - دون ذكر زمان الطبع ومكانه.

٥ - المصدر السابق - ص ١٠١

٦ - نفسه - ص ١٠٠

٧ - قدم البياتي الكتب المترجمة التالية:

رسالة الى ناظم جكمت وقصائد اخرى - بيروت ١٩٥٦ بول إيلوار مغني الحب والحرية - بالاشتراك مع احمد مرسي - بيروت ١٩٥٧ أراغون شاعر المقاومة - بالاشتراك مع احمد مرسي - بيروت ١٩٥٩.

٨ - ديوان عبدالوهاب البياتي - المجلد الثالث - دار العودة بيروت ص ٩.

٩ - ديوان عبدالوهاب البياتي - الجزء الثاني - دار العودة ١٩٧٢ - بيروت - (تجربتي الشعرية) ص ٣ وما بعدها.

١٠ - نفسه - ص ٥١

١١ - ديوان عبدالوهاب البياتي - المجلد الثالث - ص ٤٣.

١٢ - ٥٠ قصيدة من الشعر الأمريكي المعاصر - اختارها وترجمها وقدم لها توفيق صايغ - دار اليقظة العربية - بيروت - ١٩٦٣ - ص ١١.

١٣ - نفسه - ص ١٢.

١٤ - حركة مجلة شعر: ١٩٥٧ - ١٩٦٤ - القسم الثاني - محمد جمال باروت مجلة المعرفة - د مشق - العدد ٢٧٥/ ١٩٨٥ - ص ٩٩.

١٥ - ٥٠ قصيدة من الشعر الامريكي المعاصر - ص ٨٣، ص ١١٧

١٦ - ريلكه - قصائد مختارة - نقلها الى العربية فؤاد رفقة - دار النهار للنشر - بيروت - ١٩٦٩ - ص ١٢، ص ١٣.

١٧ - حركة مجلة شعر - ص ٧٥.

١٨ - العشب الذي يموت - فؤاد رفقة - دار النهار - بيروت - ١٩٧٠ - ص ١٠ وما بعدها.

١٩ - علامات الزمن الأخير - فؤاد رفقة - دار النهار - بيروت ١٩٧٥ - ص ٩٩.

٢٠ - هلدرلين - مختارات شعرية مترجمة - فؤاد رفقة - الدار الأهلية - بيروت - ١٩٧٤.

٢١ - ص ١٨. العشب الذي يموت - و ص ٧١ علامات الزمن الاخير.

٢٢ - قصيدة (يا أخوتي) - علامات الزمن الأخير - ص ٧٤ - ٧٥ وقصيدة (هلدرلن) - العشب الذي يموت - ص ١٨ وفيها يقول:

من ضفاف الرين أصغي لخطاكم

يارفاقي الحاملين

غارة الصلب..

٢٣ - يمكن مراجعة مختارات احمد سليمان الأحمد - حديقة الأمل - التي أرادها انطولوجيا للشعر الجيكي كمثال.

٢٤ - مايكوفسكي - قصائد مختارة - حسب الشيخ جعفر - وزارة الثقافة والفنون - بغداد - ١٩٨٠ ولحسب أيضا:

يسينين - قصائد مختارة - وزارة الثقافة والاعلام - بغداد - ١٩٨٠.

الكسندر بلوك قصائد مختارة - وزارة الثقافة والاعلام - بغداد - ١٩٨١.

٢٥ - هذا التلخيص يحيل الى المقدمات التي كتبها حسب الشيخ جعفر للمختارات السابقة.. ويستفيد من الهوامش التي ذيل بها المختارات.

٢٦ - ايماءات - يانيس ريتسوس - ترجمة سعدي يوسف - دار ابن رشد - ١٩٧٩ - بيروت. وله أيضاً:

كافافي - ١٢٠ قصيدة مكتبة النهضة العربية - بغداد - ١٩٧٩.

أوراق العشب - مختارات - وزارة الاعلام - بغداد - ١٩٧٦.

٢٧ - مقدمة (أوراق العشب) ص ٨ -

٢٨ - مقدمة (ايماءات) - ص ٣

٢٩ - مقدمة (كافافي - ١٢٠ قصيدة) ص ٣

٣٠ - أزاهير من الشعر العالمي - علي الحلي - وزارة الثقافة والاعلام - بغداد - ١٩٧٩ - ط ٢

٣١ - مقدمة ازاهير من الشعر العالمي - ص ٨ -

٣٢ - فائدة الشعر وفائدة النقد - اليوت - ص ٩٧.

٣٣ - مقالات في النقد الأدبي - ت. س. اليوت - ترجمة الدكتورة لطيفة الزيات - مكتبة الانجلو المصرية - القاهرة - ص ١٣.

٣٤ - أزهار وأساطير - شعر بدر شاكر السياب - دار مكتبة الحياة - بيروت

٣٥ - تناول الشاعر حسن توفيق هذه الاختيارات بالتفصيل في كتابه: (أزهار ذابلة وقصائد مجهولة) - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت - ط ١ - ١٩٨١: تراجع الصفحات ٩، ١٨، ٨٢ وما بعدها.. للوقوف على التعديلات والحذف الذي قام به السياب عند نشر (أزهار وأساطير)..

٣٦ - كان لي قلب - شعر - أحمد عبدالمعطي حجازي - الكتاب الذهبي - القاهرة - ١٩٧٢ -

٣٧ - مقدمة (كان لي قلب) - ص ١٢ -

٣٨ - في تصريح أخير لمجلة (الدستور) قال حجازي - حين سئل عما يختار كشاعر مجدد لو طلب اليه تقديم مختارات للقاريء المعاصر - (في الشعر العربي أختار الشعر المستتر، شعر الرفض.. لأنه الطرف الآخر في جدل

القصيدة العربية مع نفسها. مع اني لا أغفل روائع الشعر الكلاسيكي المتمثل في الشعر المعروف.) وأضاف (والفكرة التي تواجه اختياراتي هي ما أحبه في شعر هؤلاء الشعراء. وما أحبه معناها ما هو قريب من شعري أو ما أعتقد أنه قريب.

والفكرة هي بالتحديد تطبيق مفهومي الخاص، أو ذوقي الخاص حول الشعر، ولكن على شعراء آخرين).

وهذا ما وجدناه فعلاً في مختاراته من خليل مطران رغم انه نفى في المقدمة أن يكون حتما عليه التماس تشابه بينه وبين مطران - انظر: خليل مطران - قصائد - اختارها وقدم لها أحمد ع. حجازي - منشورات دار الآداب - بيروت ط ٢ - ١٩٧٩ - ص ٥.

٣٩ - بدر شاكر السياب - قصائد اختارها وقدم لها: أدونيس-دار الآداب - بيروت - ط ١ - ١٩٦٧.

٤٠ - بدر شاكر السياب - قصائد - ص ٥.

٤١ - نفسه - ص ١٣.

٤٢ - نفسه - ص ١٦.

٤٣ - نفسه - ص ٩.

٤٤ - يوسف الخال - قصائد مختارة - اختارها ادونيس - دار مجلة شعر-بيروت ١٩٦٣.

٤٥ - يوسف الخال - قصائد مختارة - ص ٩

٤٦ - نفسه - ص ١٥.

٤٧ - نفسه - ص ٦، وص ٢٨.

٤٨ - نفسه - ص ١٨.

٤٩ - مبادىء النقد الأدبي - إ. أ. رتشاردز - ترجمة وتقديم د. مصطفى بدوي - المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة - القاهرة - ١٩٦٣ - ص ٢٨٦ - ٢٨٧.

٥٠ - الممارسة النقدية - بيلنسكي - ترجمة د. فؤاد مرعي - أ. مالك صقور - دار الحداثة - بيروت - ط ١ - ١٩٨٢ ص ٥٨ -

٥١ - قراءة جديدة لشعرنا القديم - صلاح عبدالصبور - دار العودة بيروت - ط ٣ - ١٩٨٢.

٥٢ - نفسه

٥٣ - حتى نقهر الموت - صلاح عبدالصبور - دار الطليعة بيروت - ط ١ - ١٩٦٦ - ص ١٧٧

٥٤ - نفسه - ص ١٨٠

٥٥ - قراءة جديدة لشعرنا القديم - ص ٤ -

٥٦ - نفسه - ص ٧ - ص ٨.

٥٧ - نفسه - ص ٨.

٥٨ - نفسه - ص ٨.

٥٩ - الشعر والشعراء - ابن قتيبة ص ١٠

٦٠ - قراءة جديدة لشعرنا القديم - ص ١٢.

٦١ - نفسه - ص ٢٥.

٦٢ - نفسه - ص ٣٣.

٦٣ - نفسه - ص ٥٤.

٦٤ - نفسه - ص ٧١ وما بعدها.

٦٥ - يوسف الخال - قصائد مختارة - ص ٢٦

٦٦ - صدير الكتاب الأول من ديوان الشعر العربي - اختيار وتقديم ادونيس - عام ١٩٦٤ المكتبة العصرية - بيروت.

٦٧ - ديوان الشعر العربي الكتاب الأول - ص ٩.

٦٨ - نفسه - ص ٩.

٦٩ - نفسه - ص ١٤.

٧٠ - ديوان الشعر العربي - الكتاب الثاني - ١٩٦٤ - ص ط

٧١ - نفسه - الكتاب الأول - ص ٣٠.

٧٢ - نفسه - ص ٢٩.

٧٣ - نفسه - ص ٢٩.

٧٤ - ديوان الشعر العربي - الكتاب الثاني - ص ي.

٧٥ - نفسه - ص ٤٤.

٧٦ - نفسه - ص ٤.

٧٧ - نفسه - ص ٢٣.

٧٨ - نفسه - ص ٤٥٥.

٧٩ - نفسه - ص ٢٩.

٨٠ - ديوان الشعر العربي - الكتاب الثالث - ١٩٦٨ - ص ط.

٨١ - نفسه - ص ك.

٨٢ - نفسه - ص م.

٨٣ - الشعر والشعراء - ص ١٠

٨٤ - ديوان الشعر العربي - الكتاب الثالث - ص ٤١.

٨٥ - نفسه - ص ن

دراسة

د. عباس توفيق

أبو شادي ناقداً

ترددت في الميادين الثقافية المصرية ابتداء بهذا القرن اسماء ادباء لم يجعلوا التراث العربي موردا ثقافيا فردا لهم وانما جمعوا اليه الآداب الغربية ايضا فتوسعت افاقهم وتحررت اذهانهم مما كان يرين على كثير ممن عداهم من الادباء يومذاك، ومن ثم فانهم سعوا الى ان يوقفوا معاصريهم على ما توصلوا اليه ليسهموا في النهوض بالشعر العربي الى مستوى اكثر رقيا وملاءمةً لروح العصر محققين بذلك نهضة ادبية صادقة في تاريخنا الحديث.

وبدت تباشير هذه النهضة جلية مع ظهور الجماعة المعروفة بـ (الديوان) التي اقالت التفكير الادبي لدى العرب من كبوته على الرغم مما شاب جهود بعض اعضائها من منازعات شخصية تلبست بلبوس الادب ومن عدم ادراك كاف احيانا لطائفة من القضايا التي عرضوا اليها دارسين.[1]

ومن الطبيعي ان ينشط ادباء آخرون الى متابعة آراء هذه الجماعة والتحمس لها، ولربما كان الدكتور احمد زكي ابو شادى (١٨٩٢ - ١٩٥٥) ابرز هؤلاء المتتبعين المتحمسين خاصة انه كون بعدئذ جماعة ابولو التي تكاد تكون امتدادا طبيعيا لجماعة الديوان[2] التي اعرب عن اعجابه بها في مناسبات شتى[3] وقبل ان ترى ابولو النور بزمن طويل. فمن ذلك مثلا احتفاؤه بديوان العقاد الموسوم بـ (وحي الاربعين) حيث قال بشانه: (لصاحب هذا الديوان فضل على الادب العصري كناقدٍ حصيف وشاعر حكيم وقف في طليعة المحاربين عبادة الالفاظ التي اساءت الى الشعر العربي اساءة بالغة في عصور متوالية. والمتصفح المنصف لديوانه الجديد الانيق لايسعه الا الاغتباط بمقدمته عن الشعر العصرى. وقد أصاب كل الاصابة في تذكيره الادباء بان الشعر هو التعبير الجميل عن الشعور الصادق، وانه عالم لاينحصر في قالب ولا يتقيد بمثال، وان النظر الى الدنيا لن يتسع ولن يصح ولن يكمل الا بخيال كبير، وان من يريد ان يحصر الشعر في تعريف محدود لكمن يريد ان يحصر الحياة نفسها في تعريف محدود...[4]

ويوقفنا هذا النص بجلاء على السبب الكامن وراء اعجابه

بجماعة الديوان وهو الاتفاق واياهم على الركون الى الشعور الصادق في عملية الخلق الفني [٥] والمعالجة النقدية . بيد اننا، وقبل ان نعرض الى آراء ابي شادى النقدية ، نرى من الضرورة الاشارة الى ان هذا الاتفاق لم يكن مطلقا والى انه كان ذا استقلال واضح في تفاصيل راى او موقف . ومما يعزز ذلك ان اعجابه بجماعة الديوان لم يحمل بينه وبين نقد ديوان العقاد ومؤاخذته في بعض المواضع [٦] مما نجم عنه نشوب مساجلات ادبية بينهما [٧] كما انه ، وهو زعيم جمعية ابولو، نصب احمد شوقي رئيسا فخريا لها، وكرس له بعد وفاته عددا خاصا من مجلته [٨] تضمنت دراسات عديدة باقلام ادباء مختلفين تبرز مكانته الادبية وفضله على الشعر العربي الحديث، اضافة الى اعجابه بحافظ ابراهيم وحبه له [٩] واصداره عددا خاصا عنه ايضا [١٠] وقد كان شوقي وحافظ هدفا لحملة عنيفة شنها عليهما العقاد والمازني . وعناية ابي شادى بذينك الشاعرين دالة على انه ، على الرغم من تأثره بجماعة الديوان ، بقي محتفظا باستقلاليته ولم يتبن مواقفها الحادة . وربما كان هذا بتأثير من خليل مطران الذي لازمه طوال حياته تقريبا والذي حافظ على علاقات طيبة مع اصحاب الاتجاهين المتنازعين [١١] .

ما الشعر؟ :

قدم ابو شادى تعريفه لهذا الفن قائلا (الشعر في رأيي هو تعبير الحنان بين الحواس والطبيعة ، هو لغة الجاذبية وان تنوع بيانها، هو اوحدى الاصل في المنشأ والغاية وصفا وغزلا ومداعبة ورثاء وعظا وقصصا وتمثيلا وفلسفة وتصويرا ، فان مبعثه التفاعل بين الحواس ومؤثرات الطبيعة وغايته العزاء والاحتماء بهذه الطبيعة [١٢] . ويكشف لنا هذا التعريف عن ان ليس الشعر ثمرة فراغ يعيشه الشاعر وانما هو ثمرة ناضجة لاحساساته التي تعتمل في صدره . وحماس الشاعر هي الوسائل الظاهرة لاحساساته التي تمتزج بآيات الطبيعة من خلال تعاطفه مع ما يحيط به . والتعاطف هو ما عبر عنه ابو شادى بالحنان مبينا ان ذكره له آت من احساسه هو به تجاه الطبيعة ورغبته في ان يعبر عنه في شعره [١٣] . وعلى هذا فالشعر مردود الى الذات المرهفة ، لان الحنان ، او التعاطف ، في حقيقته شعور انساني خاص، واذ يعتمده الشاعر



ابو شادي

في التعبير فان ذلك يعني انه يعتمد بالدرجة الاولى على وجدانه الذي يطغى بميسمه على كل الجزئيات الخارجية الممكن تحسسها . وبعبارة اخرى ان الشاعر يرى الى الاشياء من خلال كوة داخلية في نفسه تهيء لاحاسيسه اقترابا او امتزاجا بما ينجلى امامه من الطبيعة ومن ثم يتهيأ له الباعث على القول الذى يصير مثالا لنفسه .

بيد ان ابا شادى لم يكتف بالقول بان على الشاعر ان يحس ويكتب اوان يرى الى الطبيعة والحياة بمنظار نفسه [١٤] وانما ربط العملية الشعرية ببعض كشوفات علم النفس فأشار الى ما اصطلح عليه بالعقل الواعي المدرك والعقل الباطن . وفي ظنه ان للعقل الباطن ارتباطا وثيقا بالوجدانيات الانسانية التي تعد متأخرة اذا ما قيست بالتقدم المادي واهواء العقل المدرك . ومن ثم فان العناية بتهذيب العقل الباطن وتنظيم صلاته بالعقل الواعي يعود بفوائد جمة على الانسانية ، وان الفنون الجميلة ، ومنها الشعر : قادرة على القيام بذلك التنظيم [١٥] . واذا انسجم العقلان صار الشعر ممثلا للنفس وسمي حينئذ شعرا مطبوعا ينحاز اليه ابو شادى اما اذا لم يستو العقلان وطغى الواعي المدرك منهما فان النتاج سيكون شعر صناعة وذكاء وقد اشار الى هذا المعنى بقوله : (وعندي ان اديب الذكاء والصناعة يعتمد اولا على عقله الواعي خلافا للاديب المطبوع ، ويلوح لي ان العقل الباطن متصل بجوانب الخلق والغريزة اتصالا خطيرا . ويتعاون العقل الواعي والعقل الباطن بنسب مختلفة في تكييف طباع الادباء وطوابع آدابهم ، والشاعر الحي هو الذي يكون شعره مثال نفسه ، وهذا معناه الانسجام التام بين العقل المدرك والعقل الباطن . وقد لايكون الانسجام تاما في جميع الظروف [١٦] ومعنى هذا ان كل خلجات الانسان وكل ما يؤثر فيه وينطبع في وجدانه يكون في

مستودعه الحقيقي : العقل الباطن ويبقى هناك راكدا ومنسيا ومختلطا وان اهاجته واستخلاص القيم منه وتفسيره وتنظيمه يكون من اعمال العقل الواعي. ويتسق مبدأ الانسجام بين العقلين وفاقا لهذا التأويل. وندرك في الوقت عينه لمَ لمْ يستحسن ادب الذكاء نتاج العقل الواعي، لانه ادب لم يستق فيه صاحبه من اعماق عاطفته. كما ان هذا التأويل يوحى بان الشعر لدى ابي شادى ليس الهاماً محضا يسهو الشاعر خلاله عما يحيط به وليس ايضا صناعة ذهنية خالصة بل هو مزيج من هذين معا.

والواقع اننا لو تقصينا امر العقلين لرأينا ان ابا شادى يرمى من ورائهما الى العاطفة والفكر فيقرن العاطفة بالعقل الباطن والفكر بالعقل الواعي ويحتم على الشعر الحي ان يحوز على نصيب كاف منهما [١٧] ولعل في تعقيبه على ابيات للمتنبي واخرى لابن هانيء الاندلسي ما يطمئننا الى هذا التوجيه، فهو يقول : (وكلا النموذجين من النسق العالي وكلاهما يمتزج فيه الفكر بالعاطفة امتزاجا سائغا، وهذا عندي ارقى الشعر وان عددت في مستواه نماذج من الشعر الصافي يمليها العقل الباطن وحده) [١٨].

ولا يعني هذا ان الشاعر ينكفيء على نفسه ويغمض عينيه عن العوالم المحيطة به. فهو لكي يكون شاعرا عصريا حقيقا بهذه التسمية ينبغي عليه ان يتأمل الحياة والطبيعة وينقل الى الملتقين ما تتركانه في نفسه من آثار [١٩]. ويخيل اليّ ان ثمار تأمله تشكل المادة الاولية والاساسية لعاطفته وفكره. كما ان التأمل لايجمد على لحظة زمنية معينة ولذلك فانه ينعكس على شعر الشاعر فيشيع فيه وشائج من الماضي وتطلعا الى المستقبل بالاضافة الى التنويع والاختلاف مما لايلحق بمبدأ الصدق ضيرا (ولا ينتظر من مثلي او من اى شاعر عصرى آخر الا ان يكون صادق الشعور والتعبير، فلا غبار على هذا التنويع الصادق ما دام نتيجة احاسيس شتى، هذا التنويع الذي نجده في العواطف والتأملات والاساليب [٢٠]. وقد اشار اشارة اكثر جلاء الى سبب التنويع في موضع آخر قائلا : (فاني لا احتقر شيئا غير التصنع واما كل ما في الحياة من جمال ومادة فنية فحبيب اليّ ومثير لشاعريتي، واشعر بالقصور امام روعته مهما حاولت ان اعبّر واجيد مدفوعا بدوافعي الوجدانية واعيا ام غير واع وازاء هذا التنوع في الحياة يتنوع الشعر ويبدو متناقضا احيانا في مظاهره ولكن حقيقة الحياة واحدة [٢١].

والاحساس العميق بالاشياء والتعبير عنها تعبيرا صادقا هو ما يعرف بالتجربة الشعرية وقد عدها ابو شادى العنصر الرئيس المميز للشعر ودعامته الاولى حتى اذا ما افتقدت لم تكن للموسيقى النظمية ولا لمتانة الديباجة ولا للتخيل المصطنع اية فائدة للفن بل كانت جميعها مفردات او تراكيب للافتعال وللتحايل على الشعر، وما كان التطفل على الفن فنا [٢٢]. وهذه التجربة في راى ابي شادى هي التأثر الانفعالي بموقف ما دونما اعتبار لاهميته الخارجية، لانه اذا ما كان موقفا ضئيلا فان الشاعر يستطيع بتأثره الصادق به ان يبدع منه شيئا جليلا. وقد لايكون هذا التأثر الانفعالي مكتنفا بالتفكير بيد انه لايكون منفصلا عن العاطفة ابدا، ومن ثم فان الابداع الفنى الذى يعتمد العاطفة وحدها سيكون خلابا غير انه لن يكون ابداعا متكاملا من الناحية المثالية [٢٣]. وكلما ازداد احساس الشاعر وانفعاله ازدادت تجربته قوة وصار شعره اكثر تأثيرا. ويرقى الشعر الى هذا المستوى بجمع الانفعال الى الادوات البلاغية اللازمة كسلاسة التعبير وقوة البيان وحسن النغم والقدرة على التخيل والتصوير (في ذوق يتفق والمناسبة الشعرية سواء في اختيار الالفاظ ومدلولات المعاني او الجرس الموسيقى والبحر الشعري المتجانس مع العاطفة بعيدا عن التصنع والتعمل) [٢٤]. وهذه الالماعة الى تضافر العناصر جميعا فى نظم القصيدة مهمة وان اشارت اليها جماعة الديوان [٢٥] من قبل، ذلك انها تنطوي على لمحة سريعة غفلت عنها الجماعة السابقة وهي مجانسة الوزن للعاطفة، ولعلها اول اشارة في تاريخ النقد العربي الحديث، غير ان ابا شادى لمْ يسترسل في توضيح الصلة بينهما بما يكفل لنا ادراك ابعادها في فكره النقدى.

كما نجد لدى ابي شادى اشارة اخرى لعله كان الاسبق اليها ايضا وهي قول الشعر من اجل الشعر. حقا انه ذكر ان هذا الفن كان وحتى آخرة من الزمن ذا مهمة اجتماعية تتلخص في دراسة الحياة وتحليلها واذاعة خيرها ومكافحة شرها [٢٦] الا انه بدأ بالتطلع الى ابداع المثل الجميلة وبالابتعاد عن الدوافع النفعية والاخلاقية الصريحة، لان هذه الدوافع لاتشكل المهمة الاولى للفنان ولئن صارت كذلك فانها تفسد فنه حتما [٢٧]. وقد اشار الى هذا الامر مرتين اولاهما بقوله : (والشعر فن تعبيري لايقصد منه الى الفائدة. فلا غبار اذن على فائدة الشعر اذا جاءت عفواً) [٢٨] وثانيتها بقوله : (وفي الواقع لن يستطيع اى دعى ولا اى ناقد

مغرضا كان ام مخلصا ان ينال من نفسية الشاعر اذا كان مؤمنا برسالته ومتى كان ينظم الشعر للشعر ذاته بدافع وجداني ولا يعنيه بعد ذلك اى اعتبار خارجي)[٢٩]. ومما يذكره ان هذا الراى يقف على النقيض من رأى المازني احد اعمدة جماعة الديوان الذى رفض افراغ الشعر من الهدف الجليل وعزا فكرة قول الشعر الى بدايات الابداع الفني في تاريخ البشرية[٣٠].

حرية الشاعر:

وترتبط نظراته في هذا الشأن بجانب محدود هو شكل الشعر من حيث اللغة والنغم. ولكيفية الاستعمال اللغوي عنده صلة بهدف الشعر. وقد تبينا في الاسطر الآنفة انه اناط بالشعر في مبدأ امره مهمة اجتماعية ومن هنا فان رأيه انبثق من هذه الوظيفة. فلكي يؤدى الشاعر رسالته الاجتماعية على الوجه الامثل ينبغي ان يكون بيانه من بيان بنى قومه (ومهما تأنق في تعبيره فيجب ان لايرتفع صوته فوق مستوى اذانهم ومداركهم والا كان غريبا عنهم لم يرض عنه لاخاصتهم ولا عامتهم فتضيع مكانته ويخسر الادب والمجتمع بخسارته)[٣١]. ويبدى احتراسه ازاء هذه الدعوة خشية ان يظن انه يدعو الى العامية، فيوضح موقفه بانه يدعو الى مجانية التقعر والاغراب والاستعاضة عنهما بالمفردات الفصحى السلسة المطعمة بالمختار المصقول من المفردات الدارجة ويرى ان هذا الصنيع لايحط من شأن الفصحى بل يبعث على اثرائها وقدرتها على احتواء متطلبات العصر في مختلف جوانب الثقافة والشعور.[٣٢] ولم يقف ابو شادى في نزعته المتحررة عند هذا الحد فتجاوزه الى السماح للشاعر ان يتصرف في اللغة (ولو خالف السماع والقياس احيانا، فان الشاعر الامين الكبير النفس لن يسىء استعمال هذه الحرية في مرماه وكثيرا ما يكافىء ناصريه بكنز ثمين من تعبيره وتفكيره وخياله اكبر من ان يعد جزاء وفاقا)[٣٣].

ولعل هذه الاشارة تمثل جذرا نما فيما بعد حين رغب في ان تشيع انفاس الشاعر على استعمالاته اللغوية والاسلوبية. كما انه عزز رأيه الأنف في الوقت نفسه من خلال ما قاله عن المتنبي والمعري وابن الرومي، فقد كانوا (يعابون في حياتهم على اساليبهم جزاء ما كانوا يبذلونه من جهد لتجويد ادواتهم اللغوية القاصرة ثم دار الزمن دورته فاذا بتلك الاساليب الطريفة تكتسب حرمة ويصبح جديدها مألوفا محترما، وما كان يحسب بعيدا عن الاناقة نظرا لطرافته وخروجه على التقاليد صار يعد غير ذلك في معظم الاحوال)[٣٤] وهدف ذلك كله هو تحرير العبارة وجزئياتها من اسر التقليد وابعاد الشاعر عن تكرار الاساليب السابقة ودفعه الى ان يتحسس قيمة اللفظ بنفسه وان يتذوق وقع الاساليب بذوقه الشخصي لكى تكون قوالبه التعبيرية من احساسه الذوقي الخاص وصولا الى الاسلوب المتميز الذي يشكل سمة من سمات الادب الحي[٣٥].

وهذه الدعوة الى التحرر اقتصرت على اللغة ولم تضطرد في تفكير ابي شادى النظري لتعني الافلات من كل قيد ولتنسحب من ثم على قيود الوزن والقافية. فقد راى ان لاتصادم بين الفكرة وقيود النغم وان اى ظن بعداوتهما ينطوى على خطأ ظاهر. فالشعر لايمثل ميدانا لدراسة الموضوعات المجردة، كما ان الشاعر الحق لايقف في سبيله عائق، وهو ينضج موهبته وملكاته القوية يكون قادرا على تكييف اللغة والاوزان والقوافي لاحتواء ما يريد التعبير عنه بحرية تامة، (فليس النثر وحده اللغة الحرة للتعبير عن الآراء والشاعر الممتاز هو الذي يجمع بين صفتي النضوج والتحرر، وكلتاهما وليدتا المواهب اولا والاطلاع او التأمل ثانيا والمرانة ثالثا)[٣٦].

ويكاد شبح العقاد[٣٧] يكون جليا فيما يتعلق بهذا الموقف، نظر ابو شادى بمنظار سلفه في الوصل بين الحرية والقيود العروضية والابداع الفني. بيد ان هذا التوافق كان نظريا، اما من حيث التطبيق فقد تحلل ابو شادى قبل غيره من الالتزام بالسنن الموروثة في موسيقى الشعر. فهو يكاد يكون اول شاعر عربي يشق الطريق للشعر الحر غير الملتزم بالعدد الحسابي لتفعيلات البيت الشعري[٣٨] وكتابة الشعر على هذه الطريقة خروج صريح على الموسيقى المألوفة في الشعر العربي. كما انه لم يطبق مبدأه على الشعر المنثور المنعتق من قيود الوزن والقافية جميعا، وعد هذا الضرب من الكتابة شعراً. فقد اقتبس في الصفحات الاولى من كتابه (قضايا الشعر المعاصر) قطعة نثرية من كتاب (في ظلال الحرية) للدكتور محمد بديع شريف وقال عنها: (هذا ليس كلاما فحسب، هذا شعر، وان شئت فقل هو شعر منثور)[٣٩] ويسوغ لهذا الموقف تسويغا قائما على الغض من قيمة النغم فيقول: (هذا الشعر يعتمد على طاقته فحسب لا على صنعة او بهرج او موسيقى.. فالشعر شعر في اية لغة باحاسيسه وارتعاشاته ومضاته

وخيالاته. وبحقائقة الازلية ومثالياته) [٤٠].

الخيال ووحدة القصيدة:

لم يخصص ابو شادي للتكلم على هذا العنصر مجالا كافيا في كتاباته النقدية النظرية، ولذلك فاننا لاندرك بصورة دقيقة مدى فهمه له، وقد استعان بما وقر عنه في الاذهان فالمح الى ان لالوم على الشاعر لخياله الشرود، لان الخيال ليس الا دليلا (من ادلة التهافت من النفس الشاعرة على الطبيعة الموجدة، فلا تزال تتلمس الصلة بها في كل شيء وتحاول التقريب بين عواملها ونتائجها المتباينة في ظواهرها. بل قد يعد الخيال رابطة الوحدة بين عواطف الشاعر والطبيعة ولذلك يصح ان يعرف الخيال بانه روح الشعر [٤١] وهذا قد يجيز لنا القول بانه يعد الخيال عامل استجلاء لاغيره يستعين به الشاعر في استخلاص مكنونات الطبيعة من خلال نفسه. وقد ينتج عن هذا الاستخلاص قرن الاشياء بعضها الى بعض ولا تكون هذه العملية تشبيه شيء بشيء قدر ما تكون توحيدا بينهما. بيد ان ابا شادي اهمل وظيفة حيوية للخيال هي اسهامه الفاعل في تحقيق وحدة القصيدة. والواقع ان هذه الوحدة من القضايا التي لم يعن بها وكاد يهملها وله بصددها قولان مقتضبان تقف بينهما فاصلة زمنية طويلة ويفاد منها شيء واحد فقط هو ان القصيدة كل واحد لايتجزأ واول القولين هو (انه يجب نقد الاثر الفني، القصيدة مثلا، كوحدة لاتتجزأ، بحيث يوجه النقد الى جوهرها ولها) [٤٢] وثانيهما هو: (ولسنا ممن يذهبون مذهب التشريح والتفلية الذي يتناسى وحدة القصيد) [٤٣]

ولا يسعف القارىء بهذين القولين لفهم ابعاد وحدة القصيدة، لدى ابي شادى، ومدى ارتباطها بمجمل عملية الابداع الشعرى، كما ان النصين السابقين يوجهان الادباء الى ملاحظة هذه الوحدة واعتمادها في نقد النص [٤٤] ولو فرضنا جدلا ان الادباء لايعرفون شيئا عن هذه الوحدة فان توجيه ابي شادى يفقد جدواه، لان هؤلاء سيتناولون موضوعا لايعرفونه فيتخبطون بشأنه ولا تتحقق الغاية المرجوة. بل ان ابا شادى نفسه ـ الذي عزف عن التجزىء الواضح للنص الشعرى في نقده التطبيقي [٤٥] لم يشر الى اهمية هذا العنصر او الى انه توافر في نص ما واكسبه من ثم قيمة فنية خاصة.

الهوامش

١ ـ يمكن للقارىء الكريم ان يراجع كتاب عباس توفيق الموسوم بـModern Trends in litcrary Arabic Criticism between 1900 - 1925 الذى كرس لدراسة جهود جماعة الديوان.

٢ ـ عبدالعزيز الدسوقي: جماعة ابولو، ص ١٥٨، د. كمال نشأت: ابو شادى ص ٤١، د. محمد مندور: الشعر المصري بعد شوقي ٢/ ٥٦.

٣ ـ يراجع لابي شادى: انتحال المعاني الشعرية، مجلة المقتطف ج ٣/ ١ مارس/ ١٩١٧ المجلد الخمسون ص ٢٨٧ ـ ٢٨٨، شعر الوجدان ص ٢٠ ـ ٢٦، انين ورنين ص ٢٣، وايضا عبدالعزيز الدسوقي: جماعة ابولو ١٥٨ ـ ١٦١.

٤ ـ ابو شادي: وحي الاربعين، مجلة ابولو ٦/ فبراير/ ١٩٣٣ المجلد الاول ص ٦٩١.

٥ ـ درس شعر ابي شادى عدد من الباحثين، يراجع على سبيل المثال: عبدالعزيز الدسوقي: المصدر السابق ١٧٤ ـ ٢٤٧، د. كمال نشات. المصدر السابق ٢٨٦ ـ ٣٩٤، د. محمد مندور في كتابيه: الشعر المصري بعد شوقي ٢/ ١١ ـ ٧٦ واعلام الشعر العربي الحديث ١٦٨ ـ ١٧٦.

٦ ـ ابو شادي: وحي الاربعين، المصدر السابق ص ٦٩١ ـ ٦٩٤.

٧ ـ ينظر تفصيل هذه المساجلات في عبدالعزيز الدسوقي: المصدر السابق ٤٩٦ ـ ٥٠٧.

٨ ـ العدد الرابع من مجلة ابولو/ ديسمبر/ ١٩٣٢.

٩ ـ ابو شادى: قضايا الشعر المعاصر ٧٢ ـ ٨٠.

١٠ ـ العدد الحادى عشر من مجلة ابولو/ يولية/ ١٩٣٣.

١١ ـ عبدالعزيز الدسوقي: المصدر السابق ١٦٦.

١٢ ـ ابو شادى: الشفق الباكي ٤١.

١٣ ـ نفسه ٤٠.

١٤ ـ ابو شادى: الينبوع ب.

١٥ نفسه ب ـ ج

١٦ ـ نفسه ج، وينظر له قضايا الشعر المعاصر ٤٢ ـ ٤٣، ويلاحظ ان عبارة ادب الذكاء كان من استعمالات العقاد قبله ينظر مقدمة ديوانه يقظة الصباح ١٨.

ومما يحسن ذكره ان هذه النظرة الى الشعر تشكلت لدى ابي شادي بحكم تطوره الثقافي، اما في بدايات حياته الادبية ـ في حدود عام ١٩١٥ ـ فانه لم ينظر الى الشعر الا على انه لغة الوجدان ولم تكن له ـ كما نظن ـ رؤية واضحة

ليعبر عنها تعبيرا دقيقا فلجأ الى الاسلوب الانشائي ليقول ان (الشعر لغة الضمير وترجمان الفؤاد ومستودع الحكمة لايحرز الجمال ولا يبلغ الحسن الابصفات ثلاث: شرف الغاية وحسن المقصد، وبعد التصور وقوة الخيال، وجمال اللفظ والموضوع ورونقه). ينظر له: قطرة من يراع ١/ ٥٣. او ليقول: (ولو كان الشعر دولة لكان الشعور رئيسها والخيال رائده، وجمال اللفظ حليته وملبسه، وهو احسن ما يقال، يزين ولا يزان، ويمثل احوال الامة في كل عصر ومكان) ينظر نفسه ١/ ٦٩.

١٧ - يلاحظ ان العقاد قال بهذه الفكرة من قبل، ينظر مطالعات ١٤٤.

١٨ - ابو شادي: من السماء ٦ - ٧.

١٩ - ابو شادي: الينبوع ب.

٢٠ - نفسه د.

٢١ - نفسه ل - م. ويلاحظ ان الشعر الصحيح في نظره هو ما يكون مطبوعا، فقد قال في كتابه قضايا الشعر المعاصر ص ١٣٩ (والشاعر المطبوع هو وحده في نظرنا الجدير بالشاعرية).

٢٢ - ابو شادي: من السماء ١٠.

٢٣ - نفسه ٥، وينظر له قطرة من يراع ١/ ٧٠.

٢٤ - نفسه ٨ - ٩.

٢٥ - لمتابعة رأي جماعة الديوان يراجع Abbas Tawfiq Modorn Treads in litcrary Arabic Criticism, pp. 133, 145, 157.

٢٦ - ابو شادي: الشفق الباكي ٤٣.

٢٧ - ابو شادي: الينبوع ب، وقد ذكر في قطرة من يراع ١/ ٢٣ ان الجمال هو الغاية في كل فرع من فروع الحياة.

٢٨ - نفسه ب.

٢٩ - ابو شادي: الشعر للشعر، مجلة ابولو ١٠/ يونية/ ١٩٣٣ المجلد الاول ص ١٠٩٣.

٣٠ - ابراهيم المازني: ديوان المازني ٢/ ١١٥.

٣١ - ابو شادي: الشفق الباكي ٤٥.

٣٢ - نفسه ٤٥ - ٤٨.

٣٣ - نفسه ٤٩.

٣٤ - ابو شادي: الينبوع د - هـ.

٣٥ - نفسه د.

٣٦ - نفسه هـ - و.

٣٧ - العقاد: مطالعات ٢١٩، ٢٧٩.

٣٨ - ينظر تفصيل ما قام به في هذا الصدد في س. مورية: حركات التجديد في موسيقى الشعر ٣٥ - ٣٨، د. كمال نشأت: ابو شادى ٣٩٥٠٠٠ - ٤٠١. وقد اشارت نازك الملائكة الى الفروق بين طريقة ابى شادي في الشعر الحر وطريقتها في تجديد عروض الشعر، ينظر كتابها: محاضرات في شعر علي محمود طه ١٨٧ - ١٨٩.

٣٩ - ابو شادى: قضايا الشعر المعاصر ٥.

٤٠ - نفسه ٨.

٤١ - ابو شادى: الشفق الباكي ٤٩.

٤٢ - نفسه ١١٩٩.

٤٣ - ابو شادى: قضايا الشعر المعاصر ١٠٧.

٤٤ - تناول ابو شادى وحدة القصيدة من خلال كلامه على الاعتبارات المعتمدة في تقدير القيمة الفنية للشعر واحتساب وحدة القصيدة واحدة منها. ينظر المصدر السابق، الصفحة نفسها.

٤٥ - يمكن ملاحظة صفحات مختلفة من كتابه قضايا الشعر المعاصر القائم في مجمله على النقد التطبيقي.

المصادر

ابراهيم المازني:

- ديوان المازني، ضبطه وفسره محمود عماد، ١٩٦١، القاهرة، مطابع كوستا توماس.

د. احمد زكي ابو شادى:

- انتحال المعاني الشعرية، مجلة المقتطف ح ١/٣مايس/١٩١٧ مج ٥٠، القاهرة.
- انين ورنين، ١٩٢٥، القاهرة، المتابعة السلفية.
- الشعر للشعر، مجلة ابولو العدد العاشر/يونية/١٩٣٣، مج ١ القاهرة.
- شعر الوجدان، جمع محمد صبحي، ١٩٢٥، القاهرة، المتابعة السلفية.
- الشفق الباكي، نظيم من شؤون وعواطف، عني بنشره حسن صالح الجداوى، ١٩٢٦، القاهرة، المتابعة السلفية.
- قضايا الشعر المعاصر، ١٩٥٩، القاهرة، مطابع دار الكتاب العربي، الطبعة الاولى.
- قطرة من يراع في الادب الاجتماع، ١٣٣٦ هـ، القاهرة، مطبعة الظاهر، الطبعة الاولى.

ـ من السماء ١٩٤٩، نيويورك، مطبعة جريدة الهدى اليومية، الطبعة الاولى.
ـ وحى الاربعين، مجلة ابولو العدد السادس/فبراير/١٩٣٣، المجلد الاول، القاهرة.
ـ الينبوع، ١٩٣٤، القاهرة، د. مط، الطبعة الاولى. س. مورية.
ـ حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث، ترجمة سعد مصلوح، ١٩٦٩، القاهرة، مطبعة المدني، الطبعة الاولى.
عباس توفيق:
ـ الاتجاهات الحديثة في النقد الادبي العربي بين ١٩٠٠ ـ و١٩٢٥، دراسة مقارنة بين جماعة الديوان والرومانتيكيين الانكليز، مطبوعة على الالة الكاتبة ـ رسالة دكتوراه، بالانكليزية.
عباس محمود العقاد:
ـ مطالعات في الكتب والحياة، ١٩٢٤، القاهرة، المطبعة التجارية الكبرى.
ـ مقدمة ديوانه (يقظة الصباح) (طبعتها الاولى ١٩١٦)، ضمن ديوان العقاد، ١٩٦٧، اسوان، مطبعة وحدة الصيانة والانتاج.
عبدالعزيز الدسوقي:
ـ جماعة ابولو واثرها في الشعر الحديث، ١٩٦٠، القاهرة، منشورات معهد الدراسات العربية العالية.
د. كمال نشأت:
ـ ابو شادي وحركة التجديد في الشعر العربي الحديث، ١٩٦٧، القاهرة، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر.
د. محمد مندور:
ـ اعلام الشعر الحديث، ١٩٧٠، بيروت، المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الاولى.
ـ محاضرات في الشعر المصري بعد شوقي، الجزء الثاني، ١٩٦٩، القاهرة، مطبعة نهضة مصر.
نازك الملائكة:
ـ محاضرات في شعر علي محمود طه، ١٩٦٥، (القاهرة)، معهد الدراسات العربية العالية.

دراسة

ياسين النصير

بواكير الرؤية النقدية

دراسة في مقدمات الشعراء

تصبح المقدمات التي يكتبها الشعراء لدواوينهم، او تلك التي يكتبها الشعراء لدواوين غيرهم. افكاراً عاكسة اكثر منها افكاراً مؤسسة. ويكمن خطر الافكار العاكسة في انها تحاول ان تقول كل ما يعتمل في فكر المرحلة وفي فكر الديوان، ولذلك تجيء المقدمات بوجهين: وجه خارجي يوحي بأنها مقالة نقدية تحتوي على قدر ما من التحليل والرأي للتجربة الشعرية، ومحنة هذا الوجه انه لا يقف على فهم نقدي معين له سماته المنهجية الواضحة، بل يتشرب فيه ذلك الانطباع السريع مع الموقف التأثري من التجربة. وبالتالي فحكم الكثير من هذه الاراء النقدية بعيد عن تيارات النقد ومناهجه.

اما الوجه الآخر للمقدمات فهو الوجه الباطني وهو الاكثر وضوحاً. ذلك لان الموقف من الحداثه ـ موضوع دراستنا ـ لا يأخذ شكل الاحكام النقدية بل يأخذ طابع الاستشراف المستقبلي لكل مقومات العملية الشعرية. وهو هنا ذو طابع سوسيولوجي ـ نقدي اكثر منه اي شيء اخر. وبالتالي فحكم الوجه الباطني للمقدمات حكم المستطلع للعملية الشعرية، لافاقها، لمداميكها، للتغيرات التي حدثت والتي ستحدث، للشاعر باعتباره انساناً متميزاً، وللمرحلة باعتبارها البعد التاريخي المعاصر لهذه الاحكام.

في ضوء هذه الواقعة الملتبسة، لا تنوي دراستنا لهذه المقدمات، الأجابة عن معظم الاسئلة المتعلقة بالحداثة. ولكنها تحاول الاجابة ـ قدر المستطاع ـ عن تساؤل مهم او اكثر فيما يخص هذه العلاقة وهو: هل اسهمت المقدمات الشعرية وبخاصة تلك التي كتبها الشعراء في بلورة موقف ما من الحداثة؟: وهل اسهمت هذه المقدمات في كشف القيم الجديدة اللاحقة عليها بما يسهم في تطوير بنية القصيدة ومحتواها؟

اذاً فالمقالة محدودة بأطر منهجية، هي المقدمات التي كتبها الشعراء فقط. وكانت حصيلة جهودي المتواضعة ان وقفت على عدد لا بأس به منها ومن التعقيبات الصغيرة. وقد اخترت ما يتلاءم وهدف المحور. فبعض المقدمات لا ترقى بصاحبها ولا

بالمكتوب عنه الى مستوى الرأي النقدي، في حين ان بعض الاراء الصغيرة، احتوت على موقف او رأي نقدي، اصبح فيما بعد جزءاً من مقدمة او تذييلاً للديوان. وتبعاً للتشعب الذي توحيه دراسة من هذا النوع قادني الامر الى توزيع المقدمات على خمسة محاور. علماً بأن هذا التوزيع قد خضع هنا لمتطلبات هذه المقالة فقط. اي بما يسهل مهمة الكشف عن محتويات هذه المحاور.

١ـ المحور الاول ويشتمل على:
المقدمات التي كتبها الشعراء لدواوينهم الشعرية.

٢ـ المحور الثاني ويشتمل على
المقدمات التي كتبها الشعراء لدواوين غيرهم من المعاصرين لهم.

٣ـ المحور الثالث ويشتمل على
المقدمات التي كتبها الشعراء لظواهر معينة من الشعر.

٤ـ المحور الرابع ويشتمل على
المقالات النقدية لشعراء جعلت مقدمات.

٥ـ المحور الخامس ويشتمل على
الاراء النقدية للشعراء وقد اصبحت جزءاً من مقدمة أو تذييلاً لديوان.

ومهمة هذه المقالة تنحصر في استعراض ومناقشة الاراء التي لم تحسم كلياً بعد، وان بدت واضحة للرؤية النقدية. فلقد احتوت مقدمات الشعراء على الكثير من الاراء والافكار، وحتى لا نغرق في تشعباتها ـ وفي الوقت نفسه نركز على مفهوم الحداثة في الشعر ـ نحاول ان نتجنب النقاش فيما كان شائعاً يومذاك او لنقل قبل اربعينات هذا القرن، (كالسرقات الادبية) ونركز بدلاً عنه بما يسمى الان بالابتكار المزيف او المصنوع. كما لا نولي التشبيه وتطور مفهومه في نظر المقدمين القدامى، بقدر ما نعالج الصورة الشعرية واستفاداتها من التشبيه كإطار فلسفي عام..

لذلك سنحصر مفهومنا للمحاور الخمسة التي اشرنا اليها قبل قليل في موضوعين كبيرين هما.

١ـ تجديد بنية القصيدة ومحتواها.

٢ـ دور المقدمات ـ متداخلة مع الشعر ـ في رسم الخطوط العامة لتطور الذهنية الثقافية العربية.

الا ان دراسة هذين الموضوعين ستتم عبر عزل المقدمات التي ظهرت قبل ان يستقر الشعر الحديث على قالبه الحديث، عن تلك التي ظهرت بعده ونضع لذلك عام ١٩٤٩ كحد فاصل بين نوعي المقدمات، وان لم نسلّم بمثل هذا الحد نقدياً.

اولاً من ١٨٧٠ ـ ١٩٤٩

أ ـ تجديد بنية القصيدة ومحتواها

تولي المقدمات جميعها هذا الموضوع اهتماماً متزايداً. فبنية القصيدة ليست ذلك الاطار الشكلي الخارجي فقط، بل هو التركيبة المتواشجة بين العناصر المكونة لها. ورغم ان الوعي النقدي لم يتضح عبر المقدمات الا من خلال تجميع الاراء والاقوال. الا ان الشعراء كانوا يعون ضرورة احداث مثل هذا الوعي. فتجديد البنية يتساوق في عرفهم مع تجديد المضمون ومع التمرد على الاشكال السلفية القديمة، محاولة منهم لجعل القصيدة صوتاً اجتماعياً.

وقارىء المقدمات يشعر ان منحى التحديث ماكان لينصب على جانب من القصيدة دون اخر، بل كانت الرغبة عارمة في تثوير كل مفاصلها ابتداءً من الشاعر وانتهاء برؤيتهم الى العصر مروراً بالقارىء والثقافة. والانسان والمجتمع واللغة. بمعنى ان رغبة التجديد ما كان لها ان ترسو على منعطف واحد بل شملت كل القصيدة.

الشاعر

اولت المقدمات مكانة للشاعر ودوره الخلاق اهمية استثنائية فاعتبرت التجديد في صفاته ومكانته جزءا من التجديد في بنية الشعر. ونلمس ذلك من خلال السياقات العامة. فمصطفى صادق الرافعي يصفه في «حقيقة الشعر» بأنه «الراوية»[٣] ويستل مقولته هذه من سؤال وجه لرؤبه بن العجاج عن الفحل من الشعراء فقال رؤية هو الراوية. والراوية في الثقافة العربية، سجل للذهنية الثقافية، وحفظه للشعر، وتدوين لذاكرة الاقوام، فالراوية جمع من الطباع والسليقة والحفظ والذاكرة وبذلك فمكانه المتميز سهل له لان يلخص عصره، او جانباً منه

متمثلاً في مفاخر القوم ومعاركهم وسجاياهم، ثم وهو الذي يتولى سرد الاحداث، كان لصياغته شعراً لها دور في تمكين الشعر من ان يصبح الصوت الاجتماعي لهم. وعموماً فالشاعر الى الان مايزال يخضع لمثل هذا المفهوم.. راوية لعصره ولزمنه

ولتاريخ قومه. واذ ينفتح الشاعر على هذه المخيلة الشعبية الواسعة من الممارسة الحياتية، انما كان يستقرىء مستقبل قومه وافقهم الحضاري. لذا نجد الراوية يتحول في العصور اللاحقة الى متنبىء، خالق ومؤثر وان له مميزات قد لا توجد في سواه من الناس. هكذا يستخلص احمد شوقي من ان الشعر هبة من الله لا يؤتيها أنّى شاء، وان ميزة الشاعر عن الناثر هو ان الشاعر لا ينثر»[٤] بل هو نوع خاص، هو ترجمان زمانه وكما يقول العقاد «المرء في نفسه يرى زمنه»[٥] فهو رائي، حباه الله بشيء من الفضيلة حيث يستطيع ان يرى زمانه واحداثه من خلاله هو، وما معرفة الزمان الا معرفة النفس. والعقاد هنا يترجم عبارة ارسطو«اعرف نفسك» وهذا المازني يدفع بالشاعر الى موقع اكثر خطورة. فالشاعر في نظره جزء من تاريخ عام متطور، «فهو قد ابتدأ حضوراً مع الانسان الاول، واستمر في التطور كأي شيء في الحياة الى ان وصل «ما وصل اليه فاصبحت احساساته ادق واداؤه عنها ابلغ واوقع، وانه في الجملة ابعد منهم مرمى؛ وارفع مصعداً وارقى قدرا، وان له شأناً غير شأنهم (. . .) وان له غريزة والهاماً روحياً وارادة ذكية ورغبة ملتهبة[٦] والمازني هنا منفتح على مبدأ التطور التاريخي، الذي كانت نظرياته الدارونية والنشوئية شائعة يومذاك، فلا يدخر جهداً من الاستعانة بهذه النظريات لتثبيت هوية الشاعر الانسانية ودوره الخلاق والمبدع.

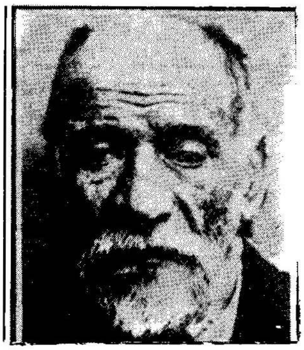
وتكاد هذه النغمة. تسيطر على كل ثقافة الشعراء والكتاب يومذاك. الى الحد الذي نجدها مكررة في اقوال احمد زكي ابو شادي اذ ينعت الشاعر بـ«رسول في قومه فالشاعر بفطرته يجب ان يكون حساساً سريع التلبية بقدر مسؤوليته العامة ويقوم باعبائها فخليق بالشاعر (ان يكون) اول ناقد لنفسه»[٧] واذ تبدو دعوة النقد هذه رداً على ما يتسرب الى القصائد من تأثيرات اجنبية ولشعراء غربيين، الا انها العبارة الاولى في المقدمات التي تعزز للشاعر مكانة النقد. والناقد عند ابي شادي يأخذ اهمية كبرى فهو المبدع الحقيقي، وهو من يراقب فنه. وفي احسن الاحوال يمكن القول ان هذه العبارة ماكانت لتجد لها هذا الموقع لولا ان الحاجة الى الناقد الذاتي، هي الحاجة الى الوضوح الشعري، ولا نجافي القول ان (ابو شادي) كان يترجم ايضاً ثقافات الشعراء الفرنسيين في هذا المجال. ويعود بنا .لياس ابو شبكة الى النغمة ذاتها، بل نجده في مقدمته يكثر من اقوال الشعراء الفرنسيين ينقل رأياً لبول فاليري مفاده ان «الشاعر فاعلاً وليس منفعلاً» وانه اختيار، وله قدرة خارقة في اجتياز المجهول، والقدرة في عرف فاليري هي «النفس» فالنفس قوة لم يدرك كنهها لتحد[٨]

ولك ان تسطر ماتشاء من اقوال الشعراء في اهمية الشاعر ومكانته. فالمقدمات اذ تؤكد على دور الشاعر المتميز، كانت تتوقع قفزة ما في ملكاته، لعل «النفس» وما انطوت عليه من غموض وما انجزته التيارات الحضارية فيها من كشوفات في الطب والفسيولوجيا والثقافة هي الميدان الاكثر سعة للتجديد. ففهموا الشاعر على انه نفس متجددة، ومتطورة، ولها امكانية وقدرة، فجاروا في هذا المنحى ما كان سائداً من كشوفات علم النفس الوليدة.

وعموماً فالشاعر هنا هو المعني بالتحديث، وإذ تختفي مثل هذه النغمة فالمقدمات التي كتبت بعد الأربعينات ليست الا كشفاً لدوره، ولمكانته، بل اصبحت مكانته اوسع مما كانت عليه فهذا ادونيس يقول: ان الشاعر عندما يكتب قصيدة «لا يعني انه. . . يمارس نوعاً من الكتابة، وانما يعني انه يحيل العالم الى شعر: يخلق له، فيما يتمثل صورته القديمة، صورة جديدة»[٩] الشاعر التبي او العراف، هو الشكل اللاحق للرواية. فدوره هنا محكوم بتاريخية عريقة، وبتصور يفوق الرؤية الذاتية. لعل هذه الصورة التي رسمها ادونيس للشاعر ستبقى هي الوعي الامثل فلقد بلغت من التطور والوضوح ما يمكن القول ان التجديد الذي اصاب القصيدة كان قد وقع قبلاً في «نفس» الشاعر و «مكانته» و«رؤيته» و«بنيته».

الشعر

الموقف الثاني بعد الشاعر يأتي الشعر. نتاج هذا الشاعر ومدار افق الثقافة والهوية الوطنية. وتطرح المقدمات اسئلة كثيرة حوله: وكيف يخلق؟ وما فروقاته عن النثر؟.. الخ.. ونحاول هنا ان نسلط الضوء على موضوعين فيه: اولهما يتصل بماهية الشعر والثاني باختلافاته النوعية عن النثر.



الزهاوي

ماهية الشعر:

يعرف الرصافي الشعر بأنه «كالحسن لا يوقف له عند حد وقصارى ما نقول اذا اتردنا ان نعرّفه انه مرآة من الشعور تنعكس فيها صور الطبيعة بواسطة الألفاظ انعكاساً يؤثر في النفوس انقباضاً او انبساطاً..»[10].

وتعتبر نظرية الرصافي هذه متقدمة جداً، لاسيما فيما عناه بالأنعكاس «مرآة من الشعور تنعكس فيها...» لا عليها. فالشعر اذاً في عرف الرصافي وليد التجارب والمعاناة والثقافة والعمل، وهو سجل لتاريخ الشعوب وارادتهم ومواقفهم. اما الالفاظ فليست الا تحصيل حاصل لهذا الانعكاس. اما ميدان هذا الانعكاس فهو النفس، نفس المتلقى لا نفس الشاعر. وبذلك يوسع الرصافي من دائرة تأثير الشعر واهميته.

اما الزهاوي فيؤكد المنحى ذاته وان حصره في الشاعر اذ يقول عن الشعر:

إذا لم يهزك عند سماعه فيس خليقاً ان يقال له شعر [11]

ويزيد الزهاوي تأثيره هذا بقوله «ان الشعر فوق القواعد»[12]

الا ان ميزة الزهاوي هنا انه يحصر الشعر بالمتلقى والشاعر معاً. فالشاعر مرسل والمتلقى هو المستلم، اما الرسالة اي القصيدة فلا حدود لها ولا قواعد، انها مطلقة التأثير. ولعل الزهاوي هنا يؤكد بشيء ما طريقة الكشتالتين في المعرفة.

ويقترب من هذا المعنى الشاعر (ابو شادي) حيث يقول عن الشعر «هو تعبير الحنان بين الحواس والطبيعة (....) والشعر منظوماً كان او منثوراً يحوي جرثومة هذه الحياة»[13] المتفاعلة والمتطورة.

هل كان الشعراء يترجمون احاسيسهم ام افكارهم؟ ام انهم كانوا يقولون اشياء هي نتاج العصر الذي تفاعلوا معه؟ ان تعاريفهم للشعر تجعل بنا قراءً للنوى الفكرية والثقافية الجديدة، التي اسهمت لاحقاً في توسيع معنى الشعر وقيمه، فكانوا مستشرفين لافاق جديدة تنجي الشعر من كونه «كلاماً موزوناً ومقفى».

فهذا الشاعر سعيد عقل يؤكد ان «الشعر حالة في اللاوعي، فوق الوصف، لا تشرح، جوهرها الموسيقي بها يتحد الشاعر - او المتذوق - اتحاداً صميمياً مع حقائق الكون الأزلية»[14].

فسعيد عقل يوسع من دائرة الشعر بجعله جزءاً من ناموس كوني، والشاعر هنا جزء من هذا الكون المادي الذي تحتكم نوازعه ومواقفه وقضاياه الى شي من اللاوعي. وهو عنده اشبه مايكون بتنظيم خفي بين الشاعر والكون... هل يعود بنا سعيد عقل الى الشاعر النبي؟ ام انه - كما سنرى في الفقرة التالية - يسعى الى تميز الشعر عن النثر؟. وعموماً فتعريف سعيد عقل ثقافي بحت، ان لم نقل مجرد من مشكلات المجتمع المعاصرة.

ويستعير الياس ابوشبكة رأياً للاب بريمون مفاده، ثمة حقيقة غامضة من العبث البحث عنها لتحديدها وهي «ان كل قصيدة مدينة بطابعها الشعري لتألق الحقيقة الغامضة»[15] ويعقب ابوشبكة على معنى الحقيقة الغامضة بقوله انها «الوحي» ويؤكد رأيه هذا بقوله ان الشعر اذا اقتصر على الموسيقى لا يلبث ان يشيع الملل حتى في الاذن»[16].

ولحد الان ماتزال مقولات الالهام والوحي والتوافق الكوني هي الاساسيات التي يحتكم اليها الشعراء في تعريف الشعر.

فماعدا الرصافي لم نجد رأياً واضحاً عن الشعر. وهذا نزار قباني يقول «ماذا يضير الشعر اذا لم نجد له تعريفاً»[17]. فالشعر «يهزأ بالحدود» وهو «كهربه جميلة لا تعمر طويلاً، تكون النفس خلالها بجميع عناصرها من عاطفة، وخيال، وذاكرة، وغريزة مسربلة بالموسيقى»[18].

في حين تؤكد نازك الملائكة ان «الشعر وليد احداث الحياة» ومادامت الحياة ليست لها قاعدة معينة تتبعها في ترتيب احداثها، ولا نماذج معينة للالوان التي تتلون بها اشياؤها واحاسيسها. . .»[19] فالشعر هو وليد لهذا الانفتاح، لهذه العفوية، لهذا الانطلاق. . .

ويلاحظ المتتبع ان في تعريف الشعر تكمن مدرستان: مدرسة عراقية تؤكد على ارتباط الشعر بالحياة، بالمجتمع، فهو انعكاس له. ومدرسة لبنانية مصرية تؤكد على اطلاق معنى الشعر على الكون والوحي واللاوعي. .

ومثل هذا الفصل وادر في ثقافة وتجربة المدرستين، لاسيما اذا عرفنا ان جل الشعراء اللبنانين والمصريين متأثرون بالثقافات الغربية وبتياراتها الشعرية، في حين ان الثقافة العراقية إبنه لتجارب الواقعية ولاحداث المجتمع. ولعل هذا هو السبب الذي اسرع في انضاج تجربة الشعر الحر لاحقاً في العراق.

النزعة الى التجديد

ضمن اطر التعريفات المتشعبة تلك ظهرت بوادر الخروج على مألوف الشعر، علاقته بالعصر، بالتاريخ، بالمدينة، بالثقافة، بالتراث باللغة، . . الخ، واولى سمات هذه النزعة هي التغييرات الداخلية لبنية القصيدة، ماذا اصابها؟ وكيف فكر الشعراء في ادخالها؟ وماهي الاسس الفكرية التي اعتمدوا عليها؟

من بوادر هذه النزعة ارتباط الشعر بالفطرة، بتلك الملكة الخفية التي تجمع بين الحس المتفرد والوراثة يؤكد خليل مطران في «بيان موجز» ان نظمه للشعر يسير على الطريقة الفطرية» وكان يبغي من وراء هذا التأكيد رفض مألوف الشعر اذ يقول» لقد رأيت في الشعر المألوف جموداً». اذاً فالتمرد على مألوف الشعر القديم انما يرتبط بملكات خفية، لعل الفطرية جانب منها. ثم يؤكد خليل مطران ان كتابته لمثل هذا النوع من الشعر تأتي متساوية مع العصر «فالشعر العصري. . هو شعر المستقبل لانه شعر الحياة والحقيقة والخيال» ومثل هذا الشعر ينطلق من افق المعرفة و«لا تحمله ضرورات الوزن او القافية غير قصده، يقال فيه المعنى الصحيح باللفظ الفصيح، ولا ينظر قائلة الى جمال البيت المفرد، ولو انكر جاره وشاتم اخاه ودابر المطلع وقاطع المقطع وخالف الختام، بل ينظر الى جمال البيت في ذاته وفي موضعه، والى جمال القصيدة في تركيبها وفي ترتيبها وفي تناسق معانيها وتوافقها مع ندور التصور وغرابة الموضوع ومطابقة كل ذلك للحقيقة»[20] وبهذا الرأي النقدي المتقدم يحقق مطران مسألتين الاولى هي الموازنة بين وحدة البيت ووحدة القصيدة، والثانية هي بداية التمرد على ضرورات الوزن القافية. فالحقيقة والخيال يتجاوران هنا ليصوغا معاً منطوق خليل مطران في نزعته الى التجديد. ثم يعود مطران لاحقاً ليؤكد هذا في مقال عام ١٩٣٣ في مجلة الهلال[21].

ويؤكد عباس محمود العقاد مثل هذه النزعة، وان سحبها الى مواطن الروح، ففي «الطبع والتقليد في الشعر العصري» يؤكد «ان الشعر العصري، . . شعر الطبع، وانه اثر من اثار روح العصر في نفوس ابنائه، فمن كان يعيش بفكره ونفسه في غير هذا العصر، فما هو من ابنائه وليست خواطره»[22]، ويقول من موضع اخر «ليس على احدهم ان اراد ان يكون شاعراً عصرياً الّا ان يرجع الى شعر العرب بالتحدي والمعارضة. فان كانت العرب تصف الأبل والخيام والبقاع، وصف هو البخار والمعاهد والامصار. . . .» ممثل هذا الشعر يسمى بالابتداع التقليدي لانه ضرب من ضروب التقليد. . .»[23]

العقاد اذاً ينقلنا الى الصنعة، فالشعر العربي القديم خال من الصنعة لانه ينطلق من روح العصر، والشعر العصري ان لم ينطلق من روح العصر وقع في الصنعة والتقليد، ولا نحسب مثل هذا الرأي استشراقاً لما كان موجوداً، وانما هو تلمس لحقيقة البدايات التجديدية في الشعر، فنزعة العقاد تلتقي مع خليل مطران وان بحثت جانباً اخر. لكنه اي العقاد لا يريد - كما

سنرى في فقرات الوزن والقافية - الخروج على قواعد الشعر الكلاسيكية بل تنصب نزعته التجديدية في «ان الشاعر يترجم زمنه والمرء في نفسه يرى زمنه» وهي عبارة يستلها العقاد من ديوان المازني. لذلك نجد مقدمته منصبة كلها على العلاقة بين الشعر ومادام عصرنا هذا «طبيعته القلق والتردد، بين ماض عتيق ومستقبل مريب» فالمسافة بين اعتقاد الناس والشعر شاسعة لذلك فالمهمة عسيرة على الشاعر، العصري في المزاج والطبع، والقديم في النظم والصور.

ويؤكد الزهاوي، الذي سبق العديد من الشعراء في تصوره الجديد في الشعر، من «الجديد الجديد هو احسن ما تنزع اليد النفس الوثابة، ولو لم يتجدد الليل والنهار لملهما الناظر:

سئمت كل قديم عرفته في حياتي
ان كان عندك شيء من الجديد فهات

ولا اريد بالتجددِ ان يقلد الشاعر العربي شعراء الغرب في شعورهم، فأن لكل امه شعوراً خاصاً بها لا تحس به امه اخرى كالموسيقى. . . . »[٢٤].

وتأكيد الزهاوي على الشعور الخاص بالأمة، هو تأكيد على دور الشاعر المجدد الذي يكتشف في هذا الشعور ساحات من الفعل الانساني. الا ان الزهاوي يبدو متطرفاً عندما يؤكد على «الجديد. . . » وتطرفه ينبع من حس نقدي واضح ان الشعر لابد وان يلحق بالعصر، ولابد ان يلبي حاجات النفس المتجددة، ولابد وان يواكب جديد الحياة نفسه، ففي تقسيمه لمن يمارسون الأدب، قال عن الشعراء الاقل عدداً في هذا العصر، هم اولئك الذين «يسيرون مع رقي العلم جنباً الى جنب، ويستحبون الشعر خلواً من المبالغات، منطبقاً على الطبيعة، مع المحافظة على الشعور العربي الذي هو قوام شخصيته. . »[٢٥]

ويوازن بين الماضي والمعاصرة موازنة نقدية فالشاعر القومي المعاصر حسب رأيه «محتم عليه ان لا يغفل الماضي وان لا يكون من المتجردين، فأن التجرد في نظري ليس من مستلزمات التطور او التجديد، بل قد يكون من اضداده.»[٢٦]. ويعنى بالتجرد هنا المعاصرة التي يرتبط بعضها بما تفرزه الحياة من جديد، وابو شادي يؤمن بالجديد اذ يقول على الشاعر «ان لا يعارض اقوى قانون في العالم وهو قانون التطور»[٢٧]، لكنه لا يميل لاي من الفريقين: الرجعيون المتمسكون بالماضي، او المتجردون من الماضي، وعليه ان لا يغفل هذا ولا ذاك. فالجديد عنده جزء من قانون جدلي نامٍ ومتطور.

الشعر واللغة

شغل موضوع العلاقة بين الشعر واللغة اجيالاً عديدة من الكتاب والنقاد. وقارىء المقدمات يجد ان الشعراء قد تطرقوا كثيراً الى هذا الموضوع، فاللغة عندهم وعاء الشعر فهذا سليمان البستاني وهو يترجم عام ١٩٠٤ الالياذة شعراً يقول «الشعر من توابع اللغة ولوازمها فإذا ارتفع شأن اللغة فبشعر الشعراء»[٢٨].

وحرص البستاني منطلق من المواجهات الثقافية الاجنبية التي تعصف بالبلاد العربية يومذاك من سيطرة اللغة التركية والفارسية ومن ضعف التأليف والكتابة، ومن محاولات عديدة لجعل الامة العربية ملحقة بهذا التيار او ذاك. لذلك كانت المهمة عسيرة وعلى الكتاب والشعراء ان يواجهوا قراء متعددي اللغات فالدعوة الى اعلاء اللغة - كما كان يدعو الكرملي في العراق وتيمور وشوقي والعقاد وطه حسين في مصر، والبستاني وسواه في سوريا ولبنان - كانت دعوة لتثبيت كيان الامة المهتز.

يؤكد الرافعي في «حقيقة الشعر» على اهمية «اللفظ» في نظم الشعر، وهو هنا يدخل للبناء الداخلي للغة، فيربط بين «قوة التخييل» والالفاظ، والرافعي لا يعول كثيراً على الالفاظ التي لا تهتز لها النفوس ولكنه يعول على الاثنين معاً. فالشعر حسب رأيه» معان تتأدى على نظام. وان هذه المعاني ان كانت تمام حقيقته ففي حسن تأديتها حقيقة التمام»[٢٩]، اي الشعر علاقة جدلية بين المعنى والمبنى وهو هنا يتقدم بفهمه هذا الكثير من الشعراء، كما يعود الى نظرية الجرجاني في العلاقة بين المبنى والمعنى.

ويؤكد عبدالرحمن شكري في «الشعر ومذاهبه» ان «الشعر من قواميس اللغة ولكن له وظيفة كبيرة غير وظيفة

القواميس»[٣٠] فالكلمة في الشعر ارفع بكثير من وظيفتها خارج الشعر. لذلك يرى «ان امتهان الكلمة او العبارة لكثرة استعمالها، رأي غير رجيج فانّا نجد اجل الشعر كانت عبارته كثير استعمالها (. . . .) وشرف الكلمة في دلالتها على المعنى، وفي وقوعها موقعها الخاص بها من الشعر لا في غرابتها، فلو كانت الكلمات وضيعة تلوكها الالسن فيزري بها ذلك، لازرى باللغة العربية ان لاكتها الالسن هذه العصور الطويلة. فضعة الكلمة اذا هي غطت على المعنى والعاطفة وزادتها غموضاً. . .»[٣١]. ويفرد شكري دوراً متميزاً للخيال. وان «الخيال مرجعه العقل البشري والنفس الانسانية» واذا ما عمل الخيال بلغة الشاعر زاد شعره قوة، ويرى شكري ان الشاعر عليه ان يقرأ اداب الامم الاخرى فان ذلك يكسبه جدة في معانية «وتفتح له ابواب التوليد». ان شكري اذ يؤكد على المعنى الشائع والخيال والقراءة محاولة منه للخروج بالشعر عن منطلقاته القديمة، وان على الشاعر (ان يكون مفكراً أو باحثاً لا ناقلاً) ويورد لذلك امثلة كثيرة يبتدىء بها من شلي وشكسبير الى تأثر المازني بالشاعر الالماني هيني. والانكليزي هود ولويل الامريكي. . . الخ. ويرد المازني على ذلك بقوله «وما الشعر الا معانٍ لايزال الانسان ينشئها في نفسه ويصرفها في فكره ويناجي بها قلبه ويراجع فيها عقله والمعاني لها في كل ساعة تجديد وفي كل لحظة تردد وتوليد، والكلام يفتح بعضه بعضاً»[٣٢]

والمعركة مستمرة، اللفظة والمعنى، والتأثر والتوليد والابتكار والبحث كلها مفردات نقدية وجد الشعراء من خلالها نافذة للبحث عن الجديد المتطور ويعود بنا الزهاوي في مقدمته الرائعة الى الشعر كذات، فالزهاوي يرى انه «لا يسوغ للشاعر العربي مخالفة قواعد لغته. وللشاعر الفحل ان يولد في اللغة اذا مست الحاجة كلمات لم يأت بها من جاء قبله. فتغنى بذلك اللغة، واللغة التي لا يتولد فيها كل سنة عدد من الكلمات ولا يموت كذلك عدد هي ميتة»[٣٣]. فالزهاوي يبحث في لغة الشعر، ويجدها مؤثرة في اللغة ككل، فالشعر يولّد ويموّت، واللغة الحية هي التي تستجيب لفاعلية الشعر، والشاعر في اللغة خالق ومجدد، حياة وموت هو ما يريده الزهاوي في اللغة.

وهذا ابو شادي في «الشعر والشاعر» يقول ان يكون بيان الشاعر من بيان قومه «ومهما تأنق في تعبيره فيجب ان لا يرتفع صوته فوق مستوى آذانهم ومداركهم والا كان غريباً عنهم»[٣٤]. ثم يعود ليقول «على ان هذا لا يعني تحبيذ العامية - وان كانت لها حسنات كثيرة لا تنكر - وانما يعني اجتناب التقعر وغريب التعابير التي لا توافق ثقافتنا العصرية، ولا تناسب امزجتنا. . .»[٣٥]

ويزيد ابو شادي تركيزه على استعمال العامية او (الفحص السلسلة) كما يسميها، فيرى من باب الخدمة القومية «ان تمصرّ لغة الشعر والنثر مع المحافظة جهد الاستطاعة على شرف الديباجة العربية السليمة» ويرى ان ذلك «لا يفقر اللغة بل على النقيض يغنى مفرداتها وتراكيبها ويساعد على تمييز صنوف الشعر والنثر في اقطار شتى، ومهما كانت ثروة اللغة فهيهات ان تستغنى عن النماء المطرد من كل جيل تمر به»[٣٦]. وهنا نجد الفرق بين دعوتي الزهاوي الداعية الى التوليد من داخل الفصحى ودعوة ابو شادي الى تمصير اللغة، واذ كانت الدعوة الثانية منفتحة على الحياة كما تبدو، فأن الدعوة الاولى - الزهاوي - اكثر تركيزاً على لغة الشعر. ومع ذلك فالدعوتان تعكسان واقعاً اجتماعياً وحضارياً اذ كان في اعتقاد (ابو شادي) ان الشعر اذا ابتعد عن الناس، وعن واقعهم اليومي سقط، وفي اعتقاد الزهاوي ان الشعر اذا تدنى ولم يعلق اسبابه بالفلسفة والعقل واللغة تردى هو الاخر، فأبو شادي يريد «اطلاق العنان للشاعر في حدود واسعة ولو خالف السماع والقياس احياناً» في حين يرى الزهاوي «لا يسوغ للشاعر مخالفة قواعد اللغة».

ويذهب سعيد عقل الى ابعد حد عندما يربط بين لغة الشعر واللاوعي «فبطريقة لاواعية ننتقي الالفاظ الاكثر فهماً والاكثر فعلاً في السامع، وبطريقة لاواعية ننحت، الفاظاً جديدة لا وجود لها في اللغة (. . . .) وارى ان اللاوعي ارقى درجات الوعي، هو الصفة الاولى والاخيرة للشعر»[٣٧]. وحسب رأي سعيد عقل ان الفكر مختص بالنثر، والفكر وعي بينما الشعر عنده لاوعي». يعطي سعيد عقل للشعر كل انجازات العصر الحضارية، اكتشافات النفس، الوعي الايديولوجي العام،

التوق الى الحرية، تحرر العاطفة من الفكر، تحرر الشعر من النثرية العقلية، بمعنى اشمل لا يقولب الشاعر ضمن مدرسة او تيار، بقدر ما يبعث به الصحوة نحو الاتحاد بالمخفي من النفس، يقول بهذا الصدد «ليست اللغة، ادوات الشعر، علامات اصطلاحية، واللغة الم يعملها فرد فيصطلح اصطلاحاً. اللغة بنت التفاهم الاولى، والتفاهم الاول كان بين الناس، شأنه اليوم بين الخرس، اصواتا لانها جوهر المعبر عنه. فاذا يكون طور الكلام، تنشأ اللفظة «مجموعة اصوات» اكثر تساوياً مع الشيء المقصود اظهاره رابطة فيزيولوجية كان التدخل العقلي قد قطعها. وبقدر ما يتوفق الفن الى ذلك تكون درجة الخلوص في الشعر.

التساوي، جوهراً، بين اللفظة والحال لشعرية، يقضي ان تتكون اللفظة من تموجات هي نفسها مكونة الحالة الشعرية...»[٣٨].

تتفق المدرسة الحديثة في النقد مع سعيد عقل في الكثير من طروحاته النظرية هذه، خاصة ما يخص الصوتيم الذي تحتويه اللفظة، وهو طريقة واضحة عنده لان يعزل بين لغة الشعر واللغة، فالشعر عنده اميل الى الكلام، والى مجموعة الاصوات التي تحتويها الكلمات. كما ينمئو الى تساوي بين اللفظ والمعنى. ان الكثير من ارائه موجودة اليوم في البنيويه وتياراتها المختلفة.

ويقترب الى حد كبير بشر فارس من تقديمه لمسرحيته الشعرية «مفترق طرق» عام ١٩٣٨ من سعيد عقل، حيث يقول بشأن الكتابة المسرحية «... انما الذي يحدو اللحن طائفة من المدارات والهمسات والهزات تلائمه مرة وتنافره مرة، طائفة من الأصوات المفردة بين حادة وثقيلة ومفخمة ومرخمة، ومن النقلات المنفصلة بين مقلقة ومضغوطة ومقيمة وطافرة، كأنها من فضلات اللحن تحكى تفاصيله موضوعة وتراسل تعاريجه فتساوق انفاسه حتى ينقضي»[٣٩]. في حين يرفض نزار قباني مفهوم الكلام في الشعر، وان كان يعني بذلك «الكلام الرخيص» ولعل تعريف الشعر القديم من انه «كلام موزون مقفى» هو الذي جعله يرفض الكلام كلياً. فهو يقول «وكلمة «كلام» هذه تقف في قلبي يابسة كالشوكة لان مايدور بين الباعة على رصيف الشارع هو كلام... والضجة التي ترتفع في سوق البورصة هي مجموعة من الكلام الموزون.. ايضاً»[٤٠].

وفي الجعبة الكثير من الحديث حول الشعر واللغة، وحول لغة الشعر، وحول الشعر في اللغة اي النثرية، ويحسن بنا هنا ان نقول شيئاً موجزاً عن شعرية النثر، فهو جانب مهم من جوانب المخيلة النقدية للشعراء.

شعرية النثر

يؤكد احمد شوقي في مقدمته الرائعة ان الشعر يكمن في النثر، ويضرب لذلك امثلة بفكتور هوجو في ««الاشقياء» والفريددى موسيه في «اعتراف بن العصر» وان الانسان الشاعر يكمن الشعر في طباعه وان الكثير من كتب الفلسفة والسياسة والروايات قد حوت شعراً. فالشاعر مطبوع وليس مصنوعاً. ويؤكد مصطفى صادق الرافعي في «حقيقة الشعر» «ان الشعر نوع من علم سياسة النفس»[٤١]، ويذهب خليل مطران في تأكيده كما اسلفنا على الشعر العصري من انه «شعر الحياة والحقيقة «ويؤكد العقاد ان «الانسان شاعر في مبانيه وعروضه ولباسه وحكاياه فلم لا يكون شاعراً في كلامه وهو مفتاح نفسه...»[٤٢]. ويقطع الرصافي الطريق على الكثير عندما يقول « فأن الشعر قد يكون في المنثور كما يكون في المنظوم..»[٤٣] وان عد النثر واسطة لبيان ماهو من ثمار العقل، بينما يكون الشعر واسطة لبيان المعاني الشعرية، فيعود ليؤكد «.. ان الشعر لا يختص بالمنظوم وانه قد يكون منثوراً». وبالطبع فأن الرصافي وشوقي، والرافعي وسواهم لم يستطيعوا التبشير بقصيدة جديدة تخرج على مألوف النظم السائد، فخروج كهذا يواجه من قبل قطاعات ثقافية واجتماعية ودينية كثيرة، لكنهم كانوا يرون في معنى «الشعرية» انفتاحاً على المدنية كما يرى العقاد، وعلى السياسة «والفلسفة كما يرى شوقي، وعلى الادب ككل كما يرى الرصافي. وعندما يقول الزهاوي ان الشعر فوق القواعد حر لا يتقيد بالسلاسل والاغلال. وهو اشبه بالاحياء في اتباعه سنة النشوء والارتقاء. يتجدد ـ واحر به ان يتجدد بحسب الزمان، ويرتقى من الادنى

الى الاعلى ومن البسيط الى المركب»[٤٤] فانه يمهد لثوره في الشعر، حيث بدأت بعد سنوات قضية الشعر المرسل الذي أصبح احد رواده المتميزيين. ويؤكد سعيد عقل كما اسلفنا على اللاوعي في الشعر، وعلى الوعي في النثر لكنه يجد في النثر شعراً من خلال تحديد مساراته ومناطق فعله فلفظة الشعر عنده «تشمل الموسيقى والتصوير والعمارة وغيرها من الفنون لان لا فنون قبل التعبير»[٤٥]

في ضوء ذلك كله كان لابد وان تتجدد النظرة الى بنية الشعر الداخلية ونعني به الوزن والايقاع والقافيه، والصورة. ولما كانت مدارك كل الشعر ضمن هذه الفترة تنصب على التجديد ضمن بنية القديم، فأن معالجاتهم للوزن والقافيه على وجه الخصوص كانت تحتوي على شيء من الجدة.

الوزن

في مشكلة الوزن والأيقاع تتضارب اراء الشعراء في مقدماتهم فمنهم من يدعو الى التمسك به مع اطلاق القوافي، ومنهم من يتحرر في جزء منه. ولعل شدة النغم ووضوحه جعل الوزن يرتبط به ارتباطاً فكرياً «الشعر كالنغم الموسيقي والقافيه رسته او قراره»[٤٦] كما يقول سليمان البستاني، ويؤكد ثانية «ان العرب نظموا كل معنى على كل بحر» ولهذا ليس ثمة وزن خاص بالمدح واخر بالهجاء. «فالوزن الحان تساعد المعنى الشعري في تهيئة النشاط للنفس حتى يخيل اليك اذا انشدت أن اخر ينشد معك. فالوزن بهذا الاعتبار كأنه لون جديد في التصوير الشعري بل هو للنفس عند صورة الشعر اشبه شيءٍ بالنور الذي يتألق فيه ماء الصورة ويتلألأ رونقها فهو يكشف عن تمام حسنها...»[٤٧] ويربط الرافعي هنا بين تمام التصوير والوزن، وهي محاولة ارسطية لاحقة لاقتران الايقاع بالشعور. وتعتبر محاولة الرافعي هنا متقدمة في كونها تلامس حقائق الحياة المتجددة، ذلك لان اقتران الوزن بتمام التصوير تعنى اطلاقة داخلية للقصيدة لان تقترب من الحياة، من فاعليتها المتجددة.

اما امين الريحاني فيذهب الى ان الشعر المنثور هو الذي ينظم على طريقة الشاعر الامريكي ولت وتيمان اي «الشعر الحر الطليق» ويعتبر الريحاني ثورة وتمان مكملة لثورة شكسبير في اطلاق الشعر الانكليزي من القافية. ويعدد مزايا الشعر الحر الطليق من ان مزايا شعر وولت وتمان» لا تنحصر بقالبه الغريب الجديد فقط بل بما فيه من الفلسفة والخيال مما هو اغرب واجد»[٤٨] فوولت وتمان «اطلق الشعر الامريكي من قيود العروض كالاوزان الاصطلاحية والابحر العرفية. على ان لهذا الشعر الطليق وزناً جديداً مخصوصاً وقد تجيء القصيدة فيه من ابحر عديدة متنوعة»[٤٩] ودعوة الريحاني هذه تنتمي الى عام ١٩١٠، وهي حسب علمي مبكرة جداً لدعوة الشعراء الى احتذاء نهج وولت وتمان وسواه، وهي بالتالي ضرورة حضارية املتها عليه حاسته النقدية المتفتحة. العقاد يؤكد عام ١٩١٣ ان «اوزاننا وقوانينا اضيق من ان تنفسح لأغراض شاعر تفتحت مغاليق نفسه، وقرأ الشعر الغربي»[٥٠] وهو بذلك يشير الى المازني وما برع فيه. ويذهب العقاد الى اعتماد جذر واحد «للشعر والموسيقى والرقص» وانها كانت كلها اصلاً واحداً»[٥١] ثم جرى تطور لبنيتها باتساع الحياة وتعدد مشاربها. «ان الروى في الكلام، والروى في الصوت، والروي في الحركة، كانت في مبدئها اجزاء من شيء واحد، ثم انشعبت واستقلت بعد توالي الزمن»[٥٢] ويحدد العقاد طريقته في حرية الشعر من الوزن تحديداً واضحاً اذ يقول» ونحن لا نريد ان نفصل الشعر عن النغمة الموسيقية بتاتاً، ولكنا نريد ان يكون نصيب الشعر المحض في غير شعر الغناء اكبر من نصيب النغم...»[٥٣] ويستدعي عبدالرحمن شكري ذاكرة القراء ليحتكم الى البدهية من ان «الوزان يتكلف الغريب»[٥٤]. فالربط بين الغريب والتكلف وبين الوزن الشديد الضغط هو من سمات الشعر القديم ولما كان الشاعر تواق الى الحرية، الى الخروج بشعره الى الحياة، لابد وان يرفض الغريب والتكلف. وهذا شاعرنا الزهاوي يقول في مقدمة ديوانه «اجيز للشاعر ان ينظم على اي وزن شاء سواء كان من اوزان الخليل او غيرها»[٥٥] ودعوة الزهاوي هنا ترتبط برغبته الى التجديد فهو نزاع الى التجديد، وعلى الشاعر ان «يثور على النظام يتمرد على السلطان الكاذب، يريد كل يوم ان يمرق عن العادات

ويمرق اطمارها البالية كالفراشة التي تخلع شرنقتها لتبرز في ثوب اجمل محبّر بالوان السماء»[٥٦] . والزهاوي نفسه قد اكد ذلك فيما نشره لاحقاً في مجلة «لغة العرب» من شعر تميز بنثريته رغم حفاظه على الوزن الداخلي ـ الايقاع ـ للشعر . .

وبدت دعوة الزهاوي هذه مرفدة بما كتب لاحقاً حول جذور الشعر المنثور واصوله ونذكر على سبيل المثال ما كتبه رشيد الشعر باف في عام ١٩٢٨ مرجعاً اصول هذا الشعر الى التوارات والاديان القديمة وما استجد من ثقافة القوم نتيجة قراءتهم للاداب الاجنبية ، ثم يرجع ما تفرد به الغرب الى اصوله الشرقية القديمة .[٥٧] وكانت مجلة لغة العرب قد ناصرت هذا التيار لفترات عديدة ، ويؤكد الدكتور مصطفى جواد وهو من مشايعي الزهاوي اسبقية الزهاوي على سواه في هذا الميدان[٥٨] .

ونعود ثانية لسعيد عقل الذي يدعو الى نقاء القصيدة من النثرية . اذ يقول «يسيطر علي قبل النظم مايسمونه نغم القصيدة ، وبقدر مايكون مسيطراً تجيء قصيدتي اكثر خلوصاً من العناصر النثرية»[٥٩] ثم يردف دعوته هذه بقوله «الشعراء مجمعون على ان سيطرة النغم قاعدة لاتخل والعلم يقر ان الاتحاد بالكون ، لا يتم الا بالموسيقى . ونحن نعرف ان الاشياء الاكثر ارتباطاً بالنفس هي الاشياء الموسيقية . . . »[٦٠] .

وقد تبدو دعوة عقل غريبة بعض الشيء ، فهو من دعاة اللاوعي في الشعر ثم نجده يحكم القصيدة بالموسيقى . الا ان هذه الدعوة تبدو اكثر حرية لو عزلنا معنى الوزن عن المعنى المراد بالموسيقى . فالموسيقى جزء من الوزن وليست كل الوزن . ولذلك نجد ابو شبكة يقول «الشعر كائن حي تحتشد فيه الطبيعة والحياة ، فلا يقاس ولا يوزن»[٦١] ودعوة ابوشبكة اقرب الى اطلاق الشعر من عواهنه ، وربطه بما حي ومتجدد ، ولا بأس «فالطبيعة قيثاره الشاعر ، وعبثا يحاول الشاعر البحث عن اوتاره في غير هذه القيثاره»[٦٢] . ويذهب ابو شبكة بالشعر الى معرفة التاريخ والفلسفة والتراث ولم يقصره على موضوعات معينة . » فالشاعر قد يطرق باب الفلسفة ولا ينحط


نزار قباني

عن الشعر (. . .) وقد يطرق الشاعر باب الزراعة ولا ينحط عن الشعر كما فعل فرجيل في الجيورجيات»[٦٣]

واذ تبدو هذه الارهاصات كلها مجرد دعوات غير متحققة فعلياً تأتي نازك الملائكة في «شظايا ورماد» عام ١٩٤٩ لتقرر ذلك فعلياً ففي هذا الديوان .

«لون بسيط من الخروج على القواعد المألوفة (. . . .) احسست ان هذا الاسلوب الجديد في ترتيب تفاعيل الخليل يطلق جناح الشاعر من الف قيد»[٦٤] . ثم تعود نازك في المقدمة نفسها لتقر ثانية «وينبغي الا ننسى ان هذا الاسلوب الجديد ليس «خروجاً» على طريقة الخليل ، وانما هو تعديل لها ، يتطلبه تطور المعاني والاساليب خلال العصور التي تفصلنا عن الخليل»[٦٦] . وتؤكد ثالثة لتقول «ومزية هذه الطريقة انها تحرر الشاعر من طغيان الشطرين . فالبيت ذو التفاعيل الست الثابتة ، يضطر الشاعر الى ان يختم الكلام عند التفعيلة الرابعة . بينما يمكنه الاسلوب الجديد من الوقوف حيث يشاء»[٦٧] .

ويتضح من مقدمة نازك انها تناولت ظاهرة البحور ذات التفعيلة المتشابهة المتقارب ، والكامل . واوردت من ديوانها قصائد نظمتها على طريقتها الحديثة . ويلاحظ القارىء ان خروج نازك على طريقة الخليل ليس الا شكلياً ، فهي ماتزال تتمسك بالتفعيلة الا ان العدد الذي تنظم به حر . ودافعها كما يتضح من مقدمتها انها لا تريد ان تتكلف بالمعاني لكي تملأ عدد تفاعيل البيت . وتعد هذه الطريقة بحد ذاتها تطوراً

للحساسية الشعرية الجديدة التي تشبعت بمناخ العصر فابتدأت تغير الالفاظ واستعالاتها، وتغير الصور وكيفية بنائها حتى وصل الامر بها الى خلخلة كيان البحر الشعري من الداخل.

القافية

ولم يكن حظ القافيه اقل من حظ الوزن. فقد مرت هي الاخرى بتحولات كبيرة الى ان استقر بها المطاف حرة، طليقة متحررة من الروي ولزوم مالا يلزم. واذا بالقافية وهي السياج الحديدي الذي كان يسوّر مخيلة وحساسية الشاعر، تصبح افقاً حراً تحرر هذه المخيلة وتطلقها، وتعمق الحساسية وتنوعها، واذا بها الجزء المهم والعظيم من سمات الحداثة الشعرية. فهذا رزق الله حسون يقول في عام ١٨٧٠ «لان حد الشعر عندي نظم موزون وليس القافية تشترط الا لتحسينه (...) ولم يسمع للعرب بسبعة ابيات على قافية واحدة قبل امرىء القيس لأنه اول من احكم قوافيها»[٦٨]. اذاً مالذي حدث وصيّر القافية بهذا القيد؟ اهو رتابة المجتمع، شيوع السمع، تشابه الموضوعات ومحدوديتها، ارتباط الشاعر بنهج سياسي، قبلي موحد، الولوع في جعل رتابة الأيقاع في نهاية كل بيت كجزء من تسويغ الشعر للحفظ، السعي الى تأكيد المعنى بطريقة طرق الاذن المستمعة، ام انها كانت نهجاً اسلوبياً لتطوير قدرة الشاعر على جمع عدد اكبر من الكلمات.؟!

ويجوز الشدياق القافية المتكررة «فللشاعر ان يكرر قوافيه في قصائد مختلفة وان كانت من بحر واحد»[٦٩] ولم يجوز الشدياق تكرار القافية في قصيدة واحدة. في حين يطلق البستاني الحرية للشاعر «وكما ان العرب نظموا جميع المعاني على جميع البحور فقد كان هذا شأنهم في القوافي، فلم يقيدوا قافية بباب من الابواب وخير للقوافي ان تبقى مطلقة يتخيّر منها الشاعر ماشاء فتأتيه إرسالاً، فأن سلم ذوقه جاءته منقاده طوعاً فحلت محلها والا فلا يسلم الذوق كرهاً»[٧٠] ويقول ايضاً ان تكرار القافية ليس من مذهبي وان جازه العروضيون.. ولم اكرر قافية واحدة في كل الالياذة»[٧١]

فمازال الشعراء متمسكين بالقافية كنهج لقصائدهم، الا انهم يشعرون بثقل قيودها، وصرامة اسوارها، الى ان يأتي الريحاني بدعوته الى الشعر الحر الطليق الذي اسماه «الشعر المنثور» فيقول «فشكسبير اطلق الشعر الانكليزي من قيود القافيه» ويعني ذلك تحرره من البحر السداسي الذي كان ينظم في ضوئه الشعراء السابقون، فكتب السوناتا والمسرحيات التي عرفت حرية كبيرة في القوافي.. ودعوة الريحاني هنا تنصب في تحرر الشعر كلياً من اشكاله القديمة، وما القافيه التي اشار اليها الا الجزء الاصلب في هذا الشعر.

ويورد العقاد ابياتاً من الشعر العربي لم يلتزم الشاعر فيها بالقافية الواحدة، ويقول «ماكانت العرب تنكر القافية المرسلة، فقد كان شعراؤهم يتساهلون في التزام القافية»[٧٢]، ويزيد من دعوته فيؤكد ان القافية هي «من بقايا القيود اللفظية»[٧٣] ويعني بالقيود اللفظية بقايا الموسيقى التي يرتبط الشعر بها ارتباطه بالرقص، ويجيز العقاد هذه الحرية عدا شعر الغناء. كما يربط العقاد القافية، بدقة الأرجل «في الشعر الذي كانوا يدقون الارض بأرجلهم عند انشاده، اي شعر النزوات النفسية والعواطف المهتاجة»[٧٤]. ومايزال مثل هذا الشعر موجوداً في احيائنا. خاصة في الاهازيج والهوسات الشعبية. في حين ان العصر يفرض كما يقول العقاد حداثته وتقدمه وعلى الشعر ان يواكب هذه الحداثة.

وللزهاوي اراء واضحة في ذلك فقد ضمنها كتاباته ومقدماته، ففي مقدمة ديوانه الذي نشره في القاهرة يقول «.. ولا ارى ما نعاً من تغيير القافية بعد كل بضعة ابيات من القصيدة عند الانتقال من فصل الى اخر كما فعلت في عدة قصائد (...) والاتيان بها متمكنة ليس في قدرة كل شاعر قال عويف القوافي

سأكذب من قد كان يزعم انني اذا قلت قولاً لا اجيد القوافيا

وكان الزهاوي قد وصف عام ١٩٢٧ القافية في احدى مقالاته في «السياسة الاسبوعية» بقوله بأنها «عضو اثري قد بقى من كلمات كان يكررها في اخر بيت النادب في المناحات

والمتحمس في الحرب والصدام يوم تولد الشعر في عصور الجاهلية الاولى، ولابد من زواله بالتمام لعدم فائدته اليوم ولتقييده الشعر فلا يتقدم حراً كبقية الفنون. فاذا حرر الشعر من قيد القافية. انصرف الشعراء الى المعاني التي يريدونها لا الى الالفاظ، والى الشعور الحقيقي الذي تجيش به نفوسهم، لا الى الشعور الكاذب الذي تضطرهم الى تصنعه ضرورة القافية وضرورة كونها على صورة خاصة من صور الأعراب في آخر كل بيت»(٧٥).

والحرية التي يدعو لها الزهاوي ترتبط بما كتبه من شعر منثور او مرسل واعتبر احد دعاته ومؤسيسه. لذلك يرى في القافيه قيداً تحد من هذه الحرية، وشعوراً كاذبا يبعد الشعر الحقيقي عن الصدق. وصناعة لفظية توهم السامع بأنها بنت الأنطلاقة. فالدعوة واضحة وصريحة والعمل فيها لم يكن بعد قد استقر على كيان شعري ثابت.

وفي عام ١٩٤٩ وفي مقدمتها «لشظايا ورماد» نجد نازك تقول «.. ثم نتحدث عن القافية، ذلك الحجر الذي تلقمه الطريقة القديمة كل بيت (...) ان اي لغة مهما اتسعت وغنيت، لا تستطيع ان تمد «ملحمة» بقافية موحدة (٧٦) لقد نزلت القافية خسائر فادحة بالشعر العربي كما تقول نازك، وانها كانت واحدة «من الاسباب التي حاولت دون وجود الملحمة في الادب العربي» وتؤكد نازك على «ان القافية تضفي على القصيدة لوناً رتيباً يمله السامع فضلاً عما يثير في نفسه من شعور بتكلف الشاعر وتصيده للقافية. ومن المؤكد ان القافية الموحدة قد خنقت احاسيس كثيرة، ووأدت معاني لا حصر لها في صدور شعراء اخلصوا لها. (...) والقافية الموحدة كانت دائما هي العائق»(٧٧) لفورة الاحساس الاولى في صدر الشاعر.

وتشرح نازك بحس نقدي رصين الضرر الذي سببته القافية للشعر والشاعر معاً، فالشاعر ينضب محصولة من القوافي بعد بضعة ابيات «فيروح يوزع ذهنه بين التعبير عن انفعاله، والتفكير في القافية، وسرعان ما تفيض الحالة الشعرية وتهمد فورتها، ويمضي الشاعر يصف الكلمات ويرص القوافي، دونما حس (....) فالشاعر يضطر الى مصانعة القافية».

وكما يبدو فأن نازك لم تطلق القافية كلياً بعد وان كانت تتحسس فائدتها.. فديوانها نفسه لم يتحرر كلياً منها احتوى قصائد ذات قواف عديدة، وتشرح ذلك معلله ان نظام الرباعية» هو الشائع في كتاباتها وفي كتابات غيرها. في حين انها حررت قصائد عديدة اخرى من نظام القافية الرباعية كلياً. وتعود بجذور الظاهرة الى الشعر الامريكي، والى الشاعر ادغار الن بو والى الشعر المرسل وان ادعت انها سبقته في هذه الطريقة.

وتعتبر مقدمة نازك هذه خاتمة المطاف لاراء الشعراء في القافية، ونقول خاتمة المطاف، لان الاراء التي اتت بعدها عالجت القافية بطريقة جديدة، ومن خلال الشعر الحديث نفسه، فكل معالجات الشعراء السابقة بما فيهم نازك للقافية وللوزن ولسواهما كانت ضمن اطار شعر العمود.

ب ـ دور المقدمات ـ متداخلة مع الشعر ـ في رسم الخطوط العامة لتطور الذهنية الثقافية العربية.

تعكس مقدمات الشعراء الكثير من جوانب التفاعل بين الشعر والعصر، بين الشعر والثقافة، بين الشعر والبيئة، بين الشعر والمدنية، بين الشعر والثقافة الاوربية، بين الشعر والحضارة الانسانية، لان الشعراء وهم يمهدون لنقلة جديدة آتية يمتلكون القدرة والتنبؤ على التفاعل بين اداتهم التعبيرية وخصائص العصر ونحاول فيما يلي الوقوف على اهم الخطوط العامة التي رسمت ملامح الذهنية الثقافية العربية من خلال الشعر.

العصر والطبيعة

يفتتح العقاد رأيه في تأثيرات العصر في الشعر، فيقول ان طبيعة العصر هي القلق والتردد. بين ماضٍ عتيق، ومستقبل مريب، وقد بعدت المسافة بين اعتقاد الناس فيما يجب ان يكون، وبين ما هوكائن فغشيتهم الغاشية، عالماً غير الذي صورته لنفسه حداثة العصر

وتقدمه»[٧٨]. وبالطبع فالعقاد المتشائم هنا، اللاواضح مستقبلياً يشخص ظاهرة هي في الجوهر من قلق الشاعر المعاصر، هذا الشاعر المرتبط شكلاً بالقديم، والنازع لان يكون معاصراً فتحبس مخيلته في ظواهر عامة لا عمق فيها.

وينقل العقاد ثانية كلمة للكاتب الانكليزي توماس لف بيكوك من ان «الشاعر في عصرنا هذا هو نصف همجي يعيش في عصر المدينة، لانه يعيش في الزمن الخالي، ويرجع بخواطره وافكاره وخوالجه وسوانحه الى الاطوار الهمجية والعادات المهجورة والاساطير الاولى..»[٧٩].

والمدينة في عرف العقاد «بيئة المدنية وحاملة امانة الرقي الانساني (...) فأهل المدن في ايديهم زمام العلم والصناعة والفنون، والكفاح يدفعهم الى الحركة وطلب الانتقال...»[٨٠]. وتعتبر هذه النظرة المتفتحة على المدنية النقلة الاكثر صميمية في وعي الشاعر المعاصر، فالشعر اذ يحيا في الريف، انما ينقل تراكيبه الثقافية والفكرية، وينقل الشكل الادنى من الصراعات الكبيرة. في حين تحوي المدينة الارضية الأوسع للصراعات الطبقية والاجتماعية الكبرى، تلك الصراعات التي تقود الوعي الى امتحان قدراته بالتاريخ، بالمجتمع، بالانسان، بالتطور، وتصبح الصناعة الشكل الاكثر قدرة على استعياب طموحات التطور، اي المدنية، في حين لا يحيا الشاعر الريفي الا مغترباً عن مستقبله حتى وان عكس اهم انجازات مجتمع الريف، ويبقى حبيس المناخ الغنائي والطفولة والذكريات، في حين تغذي المدينة كل تطلعات الشاعر الحديث، بل وتفتح في مخيلته آلافاً من الصور المتناقضة. لهذا السبب كره السياب لاحقاً المدينة ونعتها بالغول والمبغى لانه كان مشدوداً الى ذلك الألق الخفي الذي يشد الشعر الى مراسي الطفولة والصبا وايام الحب والعمل. الا ان ليس كل الشعراء سياباً.

ولما كان الشعر في رأي ابوشادي جمع من عواطف وفلسفة، فالفلسفة في رأيه هي مجموعة تفاعيل كمياوية حيوية بمعنى اخر الشعر عنده «تعبير الحنان بين الحواس والطبيعة»[٨١] أما ماهي هذه الطبيعة، فهي في نظره «المؤثرات الطبيعية» مايمكن ان تعكسه النفس منها، وما يمكن ان تتفاعل معها، هي هذه الكيمائيات الجوهرية المتفاعلة، هي هذا الاتحاد الكوني الآخاذ.

ويحول الياس ابو شبكة، الطبيعة الى مشهد، ويروح متفاعلاً مع ما يحدثه هذا المشهد في نفس الشاعر في مخيلته، وتجريده الطبيعة من تأثيراتها المحيطية الكبيرة وحصرها في مشهد مكاني محدد كالبحر او الماء، او الالوان، او الورود، انما يسعى لتركيز فاعلية الشعر في عالم محدود وصغير لكنه مختار ومنتقى ويحوي على معظم خصائص الطبيعة الخارجية انه هنا يدعو الى التكثيف في فيوض المشاعر، والى الاحتواء بدلاً من الانتشار والتوسع، فالنفس الشاعر قد تتجاوب مع مشهد معروف ومعاش اكثر مما تتجاوب مع طبيعة متسعة لا حدود شعرية لها. ونلاحظ هنا تأثيرات ابو شبكة بالشاعر بول فاليري وبحيراته وشواطئه، وحنانه الطفولي الى انعكاسات الماء والى الايمان كل الايمان بـ «الوحي الشعري» بدليل ان البحر والشمس والسماء هي مصدر تكوينه وتثقيفه، وان طبيعة البحر المتوسط كانت اساس التكوين النفساني والفني الذي ميز الاوربيين من سائر الخلق»[٨٢]، ويقول «في الطبيعة اسرار لطيفة لا يدركها الحس مهما دق، بل يشعر بها اذا قويت النفس (....) فالوحي يقوم «على صفاء المزاج الطبيعي وقوة مادة النور في النفس»[٨٣].

وواضح تأثير الرومانسية، ومادتها الطبيعية الشاعر، والوحي، والنفس على شعرنا يومذاك، بل ومازال هذه المدرسة تغذي حتى الصور الواقعية الحديثة، الا ان العزل بين الطبيعية والواقع لم يتم الا بعد ان دخلت الايديولوجية وتأثيرات المدينة، والقوى العاملة ميدان المخيلة الشعرية للشاعر وبذلك وضع الشاعر حداً واضحاً بين الوحي والتجربة، بين النفس والفعل المباشر، بين الطبيعة الساحرة وصرامة الأشياء، وفي مثل هذا المناخ قامت ثورات الشعر الحقيقية. وابو شبكة يرفض كل تطور لاحق في هذا المجال بل نجده يقول اردت «ان ارد الشعر الى الطبيعة امه.فمنذ اليوم الذي تأزمت فيه المشادة بين ادباء الغرب وطلعت وحوش النظريات من اوجارها، يكشر بعضها في وجه البعض الاخر، التوى الشعر عن قصده واصبح زياً يتلون بتلون الاهواء



الياس أبو شبكة

(. . . .) فالمدارس الشعرية سجون، ونظرياتها قيود، والشاعر لا يعيش في جو العبودية هذا. فالطبيعة هي جوه الفسيح. . . »[٨٤]

وتأثيرات العصر والطبيعة كبيرة على الشعراء، وكبيرة في الشعر لم نجد مقدمة من المقدمات لم تتطرق لهما، بل عدتهما بعض المقدمات الأساس في الحداثة، فالعصر يؤثر على انساق الشعر واغراضه يؤثر على تركيبة القصيدة وعلى النفس. ان منحى كهذا يتواءم مع تطلع العربي الى الحياة، الى التطور، ويعد ذلك بداية اكثر نمواً باتجاه تجديد العقلية الثقافية بانفتاحها على افق اوسع، ومدارات ارفع. وعموماً فالعقاد كان قد اشار الى ان «الشعر العربي قد اتخذ له في كل عصر طريقة تناسب روح ذلك العصر وهذه الطريقة العصرية لا تشبه طريقة البداوة، ولا هي في شيء من طريقة الدولة العربية، ولكنها طريقة يمليها عصر تغير فيه محل الانسان من بيئته، ومجتمعه، وخلعت فيه الطبيعة امام عينيه ثوباً بعد ثوب (. . .) والشعر في العشرين سنة كان نضالاً نزع فيه الظافر اسلاب المخذول»[٨٥]

تأثير الثقافة الاوربية

كل المقدمات تشير الى ان الثقافة الاوربية هي احد الينابيع المهمة التي اثرت بحركة الشعر العربي، ويعود سبب ذلك الى ان معظم الشعراء قد درسوا الاداب الغربية وتأثروا بها، ويعود كذلك الى ان الحضارة الغربية، ممثلة في جانب منها بالثقافة كانت احدى الواجهات الفكرية في نقل تأثيراتها المتوافقة مع حركة الاستعمار والتصنيع والحروب الى شعوب اخرى. ويعود كذلك الى ان هذه الاداب عاشت بجو من الحرية، على مختلف الاصعدة، وشهدت تطوراً في بنيتها الى الحد الذي ظهرت فيه تيارات فلسفية وفكرية عديدة مكنت الشاعر هناك من ان يطرق ابواباً ماتزال مغلقة عندنا.

ويتضح مسار الحس النقدي عندالشعراء العرب في نقل ماهو جديد ومعاصر يومذاك، وليس غرضهم من ذلك الا نقل الحداثة المتوائمة مع تطلعاتهم لا نقل كل ماهو حديث جديد لا يجدونه فيه اي توافق او موائمة. ونلاحظ من خلال استقرائنا لنقل هذه المؤثرات انها تتدرج عن الوعي العام باهمية الثقافة الغربية الى التجاوب البنائي مع شعرها. بمعنى اعم ان حركة الشعر الحر مثلاً، ما كانت لتظهر بهذا اللون من البناء لولا انها نقلت شكلياً ما تعارف عليه من حرية الشكل في الشعر الاوربي.

يضع الريحاني شعرنا العربي بمواجهة الشعر الاوربي الحديث دفعة واحدة، فيطالب الشعراء من خلال مقدمته القصيرة «الشعر المنثور» باحتذاء اتجاه وولت ويتمان «ففي الولايات المتحدة اليوم جمعيات و«تمنية «نسبة الى وولت ويتمان بين اعضائها فريق من الادباء المغالين بمحاسن شعره، المتخلقين باخلاقة الديمقراطية، المتشيعين لفلسفته الامريكية»[٨٦] ويدعو العقاد اؤلئك الذين «يشعرون شعور الشرقي، ويتمثلون العالم كما يتمثله الغربي، بالشعراء النزاعين الى الاستقلال «المتحررين من القيود الصناعية». ولما كانت «المدنية - بيئة المدنية وحاملة امانه الرقي الانساني»، حسب رأي العقاد فالشاعر الحديث لابد وان يتأثر بما تحمله المدينة من جديد، هو بالضرورة الجديد المقلد، المتأثر، ثقافة ومظهراً بالمدينة الغربية. «ان سنة التقدم تقتضي الأطلاع بما يستحدث في الاداب والعلوم (. . . .) واذا قرأ الشاعر العربي آداب الامة الاخرى اكسبته قراءته جدة في معانيه وفتحت له ابواب التوليد (. . .) ولكن ينبغي ان لا نكون ناقلين بل ينبغي ان نكون مفكرين باحثين فيها(. . .) فأن دخول الاراء الجديدة، والمذاهب والاغراض والمسالك الشعرية الحديثة، واتخاذ الاداب شكلا غير شكلها المعهود، يدعو الى الظنة والاتهام»[٨٧] كما يقول شكري، وهو بهذا الرأي النقدي يدافع عما اتهم به المازني من نقل قصائد لشلي

الانجليزي وهني الالماني . . ويرد المازني على شكري بأن «سعة الاطلاع» هي السبب في هذا التأثير، ناعتاً العالم بأنه «صغير تتصادم فيه الغرائز الملكات (. . . وبحر تتسرب فيه الطبائع بعضها في خلال بعض»[88] وليس ذلك الا التأثير

وقد تحول على يد شاعر ناقل الى «سعة اطلاع». في حين يرفض الزهاوي التقليد مهما كان اذ يقول «لا اريد بالتجديد ان يقلد الشاعر العربي شعراء الغرب في شعورهم، فأن لكل امة شعوراً خاصاً بها لا تحس به امة اخرى كالموسيقى»[89] وسبب دعوة الزهاوي هذه مرجعها ماشاع ابان الثلاثينات من تأثرات بالمترجم وميل الترجمة الشعرية الى الشعر المرسل. فهو يرى «ان الشعر الغربي والشعر العربي اذا ترجم الى الآخر فقد الكثير من روعته»[90]

وعموماً فالتأثير باداب الغرب كثير حتى ان الكثير من المقدمات لم تخل من نقل اراء شعراء فرنسيين وانجليز وامريكان. ويذهب البعض الى اعتماد الاراء الغربية في فهم حضارتنا ومعاصرتنا. ولعل الكثير مما لم تشر له المقدمات قد تسرب الى قصائد هذا الشاعر او ذاك فالترجمة على مدى الثمانين عاماً (١٨٧٠-١٩٤٩) كانت كافية لان ترسم خلفيتها الفكرية في اذهان الكثير من الشعراء.

الهوامش

١- مقدمة للشعر العربي ادونيس. دار العودة بيروت ط١ ت١ عام ١٩٧١ ص٤٤

حيث تعول نقلا عن تحديد المرزوقي في مقدمته لشرح حماسة ابي تمام الذي يحدد عمود الشعر في سبعة مبادىء:

١- شرف المعنى وصحته ٢- جزالة اللفظ واستقامته ٣- الاصابة في الوصف ٤- المقاربة في التشبيه ٥- التحام اجزاء النظم والتئامها على تخير من لذيذ الوزن ٦- مناسبة المستعار منه للمستعار له ٧- مشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما. فهذه سبعة هي عمود الشعر ويفسر الآمدي هذه المبادىء السبعة بقوله «وليس الشعر عند اهل العلم به الا من التأنس، وقرب المأخذ، واختيار الكلام، ووضع الالفاظ من مواضعها، وان يورد المعنى باللفظ المعتاد فيه المستعمل في مثله، وان تكون الاستعارات والتمثيلات لائقة بما استعيرت له وغير منافيه لمعناه»

٢- الديوان النثري لديوان الشعر العربي الحديث - مقدمات، بيانات جمعه وقدم له الدكتور منيف موسى. منشورات الكنية العصرية - صيدا - بيروت ط١/ ١٩٨١. وقد اعتمدنا في دراستنا هذه عليه اعتماداً كلياً - الاماند - ويعود له الفضل في توفير الوقت والجهد»

٣- الديوان النثري «في حقيقة الشعر» مصطفى صادق الافعى ص٢٧

٤- م. ن ص٢٢ مقدمة الكتاب احمد شوقي.

٥- م. ن ص٥٥ الطبع والتقليد في الشعر العصري عباس محمود العقاد

٦- م. ن ص٨١ المقدمة - ابراهيم عبدالقادر المازني

٧- م. ن ص١٢١ الشعر والشاعر بحث فلسفي - احمد زكي ابوشادي

٨- م. ن ص١٤٤ مقدمة ديوان افاعي الفردوس - الياس ابوشبكة

٩-١٠ مقدمة للشعر العربي - مصدر مذكور ص١٠٢

١١- ١٢ الديوان النثري ص١١٢، ص٩٥ نزعتي في الشعر - جميل صدقي الزهاوي

١٣- م. ن ص١١٩ الشعر والشاعر بحث فلسفي - احمد زكي ابوشادي

١٤- م. ن ص١٣١ كيف افهم الشعر. سعيد عقل

١٥- م. ن ص١٤٣-١٤٤ مقدمة ديوان افاعي الفردوس - الياس ابوشبكة

١٦- م. ن ص١٥٤ مقدمة ديوان طفولة نهد - نزار قباني

١٧-١٨ ص١٥٤ مقدمة ديوان طفولة نهد نزار قباني

١٩- م. ن ص١٥٩ مقدمة ديوان طفولة نهد نزار قباني.

٢٠- م. ن ص٣٩ بيان موجز لخليل مطران

٢١- مجلة الهلال ع ت. اذ يقول «ان الفن ينضج في جو من الحرية وهذه القيود الثقيلة، قيود القافية - الواحدة والوزن الواحد تتعارض مع حرية الفن» نقلا عن مقدمة للشعر العربي. ادونيس ص٩٠

٢٢-٢٣ الديوان النثري. م مذكور. ص٤٣-٥٥ الطبع والتقليد. عباس محمود العقاد.

٢٤- م. ن ص١١٣ نزعتي في الشعر. جميل صدقي الزهاوي

٢٥- م. ن ص١١٤ نزعتي في الشعر. جميل صدقي الزهاوي

٢٦-٢٧ م. ن ص١٢٢ الشعر والشاعر بحث فلسفي احمد زكي ابوشادي

٢٨- م. ن ص٣٢ من مقدمة ترجمة الالباذة - سليمان البستاني

٢٩- م. ن ص٣٨ من مقدمة ترجمة الالياذة - سليمان البستاني

٣٠-٣١ م. ن ص٦٩-٧١ في الشعر ومذاهبه - عبدالرحمن شكري

٣٢- م. ن ص٨٢ المقدمة ابراهيم عبدالقادر المازني

٣٣- م. ن ص١١٤ نزعتي في الشعر - الزهاوي

٣٤- م. ن ص١٢٠-١٢٢ الشعر والشاعر بحث فلسفي احمد زكي ابوشادي

٣٥- م. ن ص١٢٢ الشعر والشاعر بحث فلسفي احمد زكي ابو شادي

٣٦- م. ن ص١٢٣ الشعر والشاعر بحث فلسفي احمد زكي ابو شادي

٣٧- م. ن ص١٢٦ كيف افهم الشعر - سعيد عقل

٣٨- م. ن ص١٣٣ كيف افهم الشعر - سعيد عقل

٣٩- م . ن ص١٣٩ لكي تكون بياناً بشر فارس

٤٠- م . ن ص١٥٣ مقدمة ديوان طفولة نهد نزار قباني

٤١- م . ن ص٣٣ في حقيقة الشعر - مصطفى صادق الرافعي

٤٢- م . ن ص٨٩ الشعر والمدينة - عباس محمود العقاد

٤٣- م . ن ص٩٥ الشعر - معروف الرصافي

٤٤- م . ن ص١١٢ نزعتي في الشعر - جميل صدقي الزهاوي

٤٥- م . ن ص١٣٠ كيف افهم الشعر - سعيد عقل

٤٦- م . ن ص٣١ من مقدمة ترجمة الالياذة - سليمان البستاني

٤٧ م . ن ص٣٥ في حقيقة الشعر - مصطفى صادق الرافعي

٤٨- م . ن ص٤٢ الشعر المنثور امين الريحاني

٤٩- م . ن ص٤٢ الشعر المنثور امين الريحاني

٥٠- م . ن ص٤٨ - الطبع والتقليد في الشعر المصري عباس محمود العقاد

٥١- م . ن ص٤٩ الطبع والتقليد في الشعر المصري عباس محمود العقاد

٥٢- م . ن ص٤٩ الطبع والتقليد في الشعر المصري عباس محمود العقاد

٥٣- م . ن ص٥٠ الطبع والتقليد في الشعر المصري عباس محمود العقاد

٥٤- م . ن ص٧٠ في الشعر ومذاهبه عبدالرحمن شكري

٥٥- م . ن ص١١٣ نزعتي في الشعر جميل صدقي الزهاوي

٥٦- م . ن ص١١٣ نزعتي في الشعر جميل صدقي الزهاوي

٥٧- مجلة لغة العرب رشيد الشعر بان جـ٥ س٧ ايار ١٩٢٩

٥٨- م . ن د. مصطفى جواد - جـ٥ س٧ ايار ١٩٢٩

٥٩- الديوان النثري ص١٣١ كيف افهم الشعر سعيد عقل

٦٠- م . ن ص١٣١ كيف افهم الشعر سعيد عقل

٦١- م . ن ص١٤٢ في حديث الشعر الياس ابوشبكة

٦٢- م . ن ص١٤٢ في حديث الشعر الياس ابوشبكة

٦٣- م . ن ص١٤٨ مقدمة شظايا ورماد نازك الملائكة

٦٤- م . ن ص١٦٢ مقدمة شظايا ورماد نازك الملائكة

٦٥- م . ن ص١٦٣ مقدمة شظايا ورماد نازك الملائكة

٦٦- م . ن ص١٦٤ مقدمة شظايا ورماد نازك الملائكة

٦٧- م . ن ص١٦٤ مقدمة شظايا ورماد نازك الملائكة

٦٨- م . ن ص٩ مقدمة شظايا ورماد نازك الملائكة

٦٩- م . ن ص١١ من مقدمة ديوان احمد فارس الشدياق

٧٠-٧١ م . ن ص٣١ من مقدمة ترجمة الالياذة - سليمان البستاني

٧٢- - ٧٣ م . ن ص٤٨-٤٩ الطبع والتقليد في الشعر العصري عباس محمود العقاد

٧٤- م . ن ص٥٠ الطبع والتقليد . . . عباس محمود العقاد

٧٥- نقلاً من مقدمة الشعر العربي مصدر مذكور عام/ ١٩٢٧

٧٦- الديوان النثري ص١٦٤ مقدمة شظايا ورماد نازك الملائكة

٧٧- م . ن ص١٦٥ مقدمة ة شظايا ورماد نازك الملائكة

٧٨- م . ن ص٥٠ الطبع والتقليد في الشعر العصري عباس محمود العقاد

٧٩- م . ن ص٨٦ الشعر والمدنية عباس محمود العقاد

٨١- م . ن ص١١٩ الشعر والشاعر احمد زكي ابوشادي

٨٢- م . ن ص١٤٧ في حديث الشعر الياس ابوشبكة

٨٣- م . ن ص١٤٩ في حديث الشعر الياس ابوشبكة

٨٤- م . ن ص١٥٠ في حديث الشعر الياس ابوشبكة

٨٥- م . ن ص٤٧ الطبع والتقليد في الشعر العصري عباس العقاد

٨٦- م . ن ص٤٢ الشعر المنثور - امين الريحاني

٨٧- م . ن ص٧٣ في الشعر ومذاهبه عبدالرحمن شكري

٨٨- م . ن ص٨٤ المقدمة ابراهيم عبدالقادر المازني

٨٩- م . ن ص١١٣ نزعتي في الشعر. جميل صدقي الزهاوي

٩٠- م . ن ص١١٣ نزعتي في الشعر جميل صدقي الزهاوي

رسائل ومتابعات ثقافية

هذا الجانب من المدينة

نبيل ابراهيم العطية

تحفل «هـذا الجـانب من المدينة» لخضير عبد الامير بشخصياتها، واضعاً ايـاهـا ضمن حدود زمنيـة تعـود الى فتـرة الخمسينـات، كاشفـاً عن ملامحهـا ودواخلهـا وأفكـارها، وعلاقتها بالتحركات السياسية التي تجسدت في النضال ضد السلطـة الحـاكمـة آنـذاك بشكل لم يجرف الكاتب الى المباشرة في سرد الوقائع، ولا الى الاعلان الدعائي، ولذلك كان للشخصيات حضورها الخاص علاقـاتهـا وتحـركـاتهـا، ولا بد أن نقـرر هنـا بأن التصدي لفترة زمنية مشحونة بعـوامـل التوتر، متسمة بطابع الاستعداد للمخاض المنتظر يحتاج بالتأكيد الى جهـد استثنـائي، وفـاعليـة في بنـاء المعمـار الـروائي. كانت محلة «العوينه» المسـرح الاسـاس للرقعـة الـروائيـة، انها يمكن ان تكون بديلا مضمونياً عن منطقة جغرافية واسعة فيها شخصيات تكاد تكون متجانسة في وضعها الطبقي. هم يمت بصلة الى الهموم الاساسية للمثقفين التي تكمن في النضال.

ان الانمـوذج الاجتمـاعي للبطـل الاسـاسي للروايـة كان رجـلا طيباً مفعماً بالنبـل، والعـواطف البشـرية النقية ولذلك فهو يؤشر لنا بوضوح عدم قدرة مثل هذا الانموذج البشري على المعايشة وسط ذلك الركام الاجتماعي.

ان طلوبة ـ الكلب البشري المفترس ـ وهو يغتال بطل الرواية المشدود الى دوافع الخير بروابط قوية يقدم دليلا على وحشيته، وفساد طويته، ورداءة معدنه البشـري بقتله سيد علوان، ان سيـد علوان ضحيـة من ضحايا المجتمع الذي تسيره قيم بالية كرسها النظام الملكي، واكدتها برامجه الهادفة الى القضاء على مثل هذه الانماط البشرية، وخنق الصوت الانساني في حنجرة الناس الطيبين.

أما (أبو ياس) الذي يظهر بوصفه (الراوي) فهو انموذج الطالب الموهوب فنياً، والممتلك لحصيلة ثقـافيـة طيبـة. انـه الصـديق الصدوق لسيد علوان. وهذه الصـداقـة هي محصلة التشـابه في بعض (الرؤى) لدى شخصيتين اجتماعيتين تمتلكان مصالح مشتركة.

و (أبـو ياس) يواصـل دراسته المسائية ويعمل في الوقت نفسه مساعداً لأبيه في (دكانه) وله امكانات فنية تتمثل بالرسم، وسمعة فنية طيبة في المنطقة. وقد قام بنقـل وقـائـع الرواية وكان جزءاً اساسياً في البناء الروائي، وأحد شخوصها البـارزة وهـو محب لسيـد علوان رفيقـه في تجـوالـه يذهبـان معاً الى (الاماكن السـريـة) التي يتعاطى فيها عشاق الجنس (هواياتهم، وممارساتهم) ولا نلحظ



لدى أبي ياس اي تحفظ من عقد رباط الصداقة الوثيقة مع سيد علوان.

في حين يبـدو مقنعـاً بان هذا الطـالب الفنان المثقف لابد وأن يحرص على صداقـة انـاس من صنفـه وطبقتـه وفي الأقل فقد كان عليه مصادقة فنانين ممن يزاولـون الـرسم وممن هم في اعمـار متقـاربة مع عمره غير ان ذلك لم يحدث لسبب لا نعرفه.

وهـو بحكم ثقـافتـه يدأب على حضـور معـارض الـرسم. وتابع بشيء من الاهتمام تطورات الحركة الفنية، والمستوى الثقافي الفني لشباب اوربا، وآخر بدعهم المتمثلة (بالانتحـار) تؤكـد ذلـك جملة تسـاؤلاتـه مع صديقـه (فـائق محمود) حيث يقول:

«كيف، كيف يمتلكـون هذه الصفـة التي يقف الانسـان عاجـزاً أمامها الا وهي صفة الاقدام على قتل النفس لمجرد التقليد أو لمجرد التشبه والمعايشة الخارجية»

وأبـو ياس عنـدمـا ينخـرط في سلك الموظفين لا يلبث طويلا. وهو يرفض الـدائـرة ويمكن ان يشير رفضه هذا لمواصلة العمل الوظيفي الى رفضه للنظام بوصف الوظيفة اداة تنفيذية لنظام هرم ومتآكل غير أن مستوى نضاله السياسي لا يتجـاوز هذا الـرفض، وحتى هذا الـرفض يمكن أن يحسب على اسـاس عدم الاستقرار النفسي والى نوع من أنواع تمرد الشباب المراهق.

ان شخصيـة أبي ياس. شخصيـة حيوية غير انها تفتقر الى عنصر التحليل، والـربـط، أي أنـه رغم ذكـائه، وقابليته الفكرية لا يوفق في اجتياز الامتحانات العـامـة. ولست أدري لمـاذا لم يحـاول صديقـه (فائق محمود) كسبه للحركة السيـاسيـة وهـو يمتلك رصيـداً من الخبرة في ميدان العمل السياسي. أليست الحركة الوطنية بحاجة ماسة الى «عينات بشرية» مثل ابي ياس؟ لقد سد علينا الـروائي منـافـذ مثـل هذه التصورات بقوله (لم تكن احاديثنا انا وصديقي فائق محمـود تتعـدى الخـوض في تفاصيل قراءتنا أو ما شاهدناه من صور ولوحات،

وما يتبع ذلك من تعليقات كانت تنشرها مجلة الهلال المصرية او ماكنا نشاهده احياناً في قاعات المدارس من صور ومنحوتات لبعض الموهوبين والفنانين العراقيين).

لقد نجحت الاداة الفنية للروائي في تقديم البعد المنظور لشخصية أبي ياس بكل ميولها، ورغباتها، بحقائقها، واوهامها، بميولها المقبولة، وغير المقبولة بحيث بدا لنا (أبو ياس) شخصاً متحركاً نابضاً يمتاز بامكانية واسعة على تأكيد حضوره ضمن الحركة العامة لمسار الرواية.

أما شخصية (فائق محمود) فهي شخصية مناضلة. انه رجل مثقف، وقد أتاحت له ثقافته العريضة الانضمام الى الحركة السياسية الوطنية التي كانت تستهدف اسقاط النظام الملكي. وهو فوق هذا على درجة عالية من المتابعة للاحداث والتفاعل معها والتأثير فيها. انه تعدى (مسافة القول) الى (رقعة الفعل) واتخذ من الممارسة الفعلية للعمل السياسي اداة للنضال.، وهذا هو جوهر الفارق النوعي بين نمطين اثنين. الأول شخصية أبي ياس الذي ثقف نفسه لأجل الثقافة المجردة، بينما ارتأت شخصية صديقه (فائق) أن تحول الرؤية النظرية الى فعل سياسي. وتبدو شخصية فائق عميقة بحيث ان لها مقدرة كافية لفرز وعزل ما هو مبالغ فيه أو غير حقيقي من نحو قوله رداً على أبي ياس وهو يعبر عن جهله عن حركة الرمزية في الفن، وكون أغلب الاسماء العراقية تبدو قلقة حائرة فقد رد فائق مؤكداً (ان جميع هذه الاسماء مبالغ بها أو هي نفسها تضع هالات حول شيء موهوم، وان العديد منهم بحاجة الى اطلاع على مدارس الرسم في العالم)

ولفائق محمود رؤية فنية خاصة، واستيعاب عام للمسائل التي يؤمن بها. لذلك فقد (عمل ضد السلطة) باختياره وهذا هو سر مشاركته بالتظاهرة (القليلة الافراد القادمة من جهة باب الشيخ) ونيله بالتالي عقاباً صارماً من الشرطة التي ارسلتها زمرة النظام لقمع النشاط المعادي لها في حين وقف أبو ياس متفرجاً على الاحداث وهو يعاني من مرارة الاحساس بالخجل.

لقد استعان الروائي بمجموعة من الشخصيات داخل كيان الرواية ولهذه الشخصيات دورها المحرك لعجلة الاحداث. لقد اعطت فخرية، ووداد، وسهام، وطلوبة، ونماري وعلي مظلوم، وبصّة، ووالد ابي ياس، وشخصيات اخرى اعطت ما اعطته لصالح البناء الروائي. لذلك جاءت (هذا الجانب من المدينة) رواية حافلة بالشخوص النابضة رغم هشاشة بعضها وعدم قدرتها على مسايرة درجة التصاعد الفنية لهذا البناء الروائي.

أما اسلوب الرواية فقد اعتمد الروائي فيه على (السرد) و (الحوار). لقد جاء السرد بسيطاً غير انه يملك حساسيته الفنية، وتجسيده للأفعال عموماً.

ان اعتماد التحليل لعناصر الشخصية، والتعمق في ظلالها النفسية، ومنعطفاتها الداخلية يعد اليوم عامل قوة للرواية، ويكسبها المزيد من المتانة، لذلك فان شخصية (سيد علوان) كانت بحاجة الى لمسات تحليلية اكثر، وكذلك شخصية (فائق محمود) في حين نالت شخصية ابي ياس من التحليل الرصين ما جعلها مفعمة بالحيوية.

اذن فالرواية تعبير عن الماضي، بكل آماله والامه، وهو تصور الواقع حركة وفعلا ووجوداً، وان تقسيمها الى فصول لها عناوينها الخاصة، كان له الدور الفاعل في تهيئة الاجواء الخاصة بحركة كل بطل من الابطال، وبالتالي استيعاب دور كل شخصية على حدة.

تعقيب

سامي مهدي

في باب بين المجلات، وضمن، استعراض مانشر في عدد آب ١٩٨٥ من مجلة «آفاق عربية» قرأت في «الاقلام» تعليقاً للدكتور علي جواد الطاهر حول دراسة لي عن ثقافة الشاعر بدر شاكر السياب. وقد جاء في التعليق مانصه:

«وفيه بحث بدر شاكر السياب - دراسة في ثقافته، يحاول كاتبه الاستاذ سامي مهدي - وقد بذل جهداً في الاستقراء والاستنتاج - ان يقلل من الشأن الثقافي الذي يؤهل السياب للتجديد - وأحسبه يبالغ في ذلك، ويبقى البحث رأياً شخصياً، والذي نعرفه عن الشاعر وشعره أعلى درجات الثقافة في ايامه، وقل - اوعدم - من اقران السياب من كان له تعطشه للمعرفة اوحصيلته من القديم والجديد».

ورغم انني ألفت ان أقرأ للدكتور الطاهر أمثال هذه الاحكام الانطباعية، الا انني استغربت ان يحكم على بحثي بالطريقة التي حكم بها عليه.

وليس معقولاً ان يسميه «بحثاً» وان يعترف ان كاتبه «بذل جهداً في الاستقراء والاستنتاج» ثم يصفه، بدون ادلة ولا براهين ولا معلومات، بأنه «رأي شخصي» وان كاتبه «يبالغ» فيه!

وليس معقولاً ان ينتظر منا الاتفاق معه حين يقول بلا أدلة ولابراهين ولا معلومات «والذي نعرفه عن الشاعر وشعره أعلى درجات الثقافة في أيامه». اذ مادليله على ذلك؟ وما هي «أعلى درجات الثقافة» في ايام السياب؟ وكيف يمكن الاعتماد على كلمات عائمة كهذه؟

كنت سأفرح لو ان استاذاً جليلاً كالدكتور الطاهر جاء بمعلومات موثقة مغايرة لماجئت به، وكنت سأستفيد لو أثبت بالبرهان فساد استنتاج أي من الاستنتاجات التي جئت بها أو بيَّن كيف بالغت وأين، وما حجم المبالغة. اما ان يقولَ الكلام قول مستريحٍ الى قناعات خاصة قائمة على انطباعات غير محققة، فهذا أمر آخر.

ولكن يؤسفني أن أقول ان هذه الطريقة في الحكم على جهود الآخرين ونتاجاتهم لا تخدم الحقيقة، وهي تبعد الانظار عنها، وتضع دونها اكثر من غشاوة. فما يخدم الحقيقة هو مقارعة الحجة بالحجة، والمعلومات بالمعلومات، وبغير ذلك تكون الاحكام «آراء شخصية». ومثل هذه الآراء غالباً مايخفي وراءه عواطف لاعلاقة لها بالبحث والاجتهاد.

بل ان هذه الطريقة تدل على استخفاف لامسوغ له بجهود الآخرين، وتنطوي على تعال لايقره المنطق السليم. ولكنني أحسب انها تحسب على الاستاذ الطاهر ولا تحسب علي، فهو الاستاذ الذي يعلم طلابه مناهج البحث الادبي، أما انا فلم أطلق حكمي على ثقافة السياب بدون «بحث» و «وجهد» ولا «استنتاج» بل قرأت السياب مرات ومرات شعراً ونثراً، وقرأت أفضل وأهم ماكتب عنه، ونظرت في كثير مماله صلة قريبة أو بعيدة به. ولست أدري ماذا كان الاستاذ الطاهر قد فعل هذا حين حكم على بحثي، ام أنه اكتفى بانطباعاته العامة عن السياب وثقافته وشعره وقال قولته.

وعلى اية حال فانني لا استغرب اي اختلاف في الرأي يقع بيني وبين الاستاذ الطاهر. فما نختلف عليه كثير جداً، وجوهري جداً ولا أظن اننا سنتفق، الآن، حول ماكتب أو يكتب. ولكن للحكم على جهود الآخرين تقاليد هو سيد العارفين بها، وله تحيتي ومحبتي في كل حال.

لذة القطيعة

خزعل الماجدي

أتاح لي رأي الشاعر فاروق يوسف (الشاعر وغياب التجربة) المنشور في مجلة الأقلام في (العدد التاسع ـ السنة العشرون ـ أيلول ١٩٨٥) حول تجربتي الشعرية فرصة توضيح بعض المنطلقات التي انطلق منها في هذه التجربة ولكني اجد نفسي مضطراً لتوضيح أمرين اساسيين قبل الدخول في مناقشة هذا الموضوع وهما:

١ ـ انني أتفق مع بعض ما ورد في رأي الشاعر فاروق يوسف حول تجربتي الشعرية . . وان هذا الاتفاق يدفعني الى تعميق وتفصيل بعض وجهات نظره اكثر من الافتراق عنها وتصحيح البعض القليل منها.

٢ ـ انني أجد أن في الحوار الخصب والبناء سبيلاً للتقدم الى امام ولذلك فقد رأيت ان فاروق يوسف قال بمنتهى الصراحة رأيه. لقد قال ان تجربة خزعل الماجدي هي كذا وكذا ولكنه لم يتفق معي. المهم انه لم يلغ تجربتي ولم يسخر منها كما يفعل الكثيرون ولذلك اقول بأن رأي فاروق يوسف يختلف معي ولكنه يحاورني ولا يتعمد الى شطبي.

من هنا سأفتح حواراً مع مثل هذا الرأي.

١ ـ يقول الشاعر فاروق يوسف (لا ينطلق الشاعر خزعل الماجدي في تصوره للشعر ـ شكلاً ووظيفةً ـ من الاتفاق أو المشاع او الحد الادنى مما هو معلن بل يضع في مقدمة اسبابه لكتابة الشعر مدى قدرته على ان يكون مختلفاً، جملةً منشزة، جزءاً ناتئاً تصرفاً عرضياً، خطأً طارئاً. ولذلك فإن عودته لكل الانماط الشعرية المكرسة لا تتم الا لمقياس تعارضه معها واعتراضه عليها وذلك من أجل تأسيس كيانه الشعري الخاص».

ان هذا المدخل التشخيصي مدخل صحيح في معالجة تجربتي ولكن العمق الذي اراد ان يستند اليه غير واضح تماما فانا أومن بالاختلاف، أومن بالتميز ولكن في الطبقة الفنية العالية. . بمعنى تقسيم منطقة الشعر الواسعة الى مركز ومحيط، في المركز تعيش وتنتعش الاعمال الشعرية العظيمة وهي متصلة بمراكز عصور سابقة لانها امتداد لها، المركز امتداد لمركز سابق بمعنى ان هناك في كل عصر ادبي مركزاً شعرياً متقدماً بغض النظر عن انتشاره او تبني الآخرين له هذا المركز هو مصل الشعر وهو خلاصة تكنيكه وهو قلبه النابض ولاتتاح دائماً للكثرة الاطلاع عليه وتشخيصه بل هو المستنكر المشتوم المتهم في كل العصور من قبل الكثرة المبدعة ولكنه في حقيقة الأمر سر يتصل بسر أسبق وتختمه أبداً صفة الكتم وعدم البوح بكل الاسرار. .

وهناك حول هذا المركز محيط كبير تعيش فيه أشعار العصور التي هي نسخ لبعضها وتراكم كمي لا معنى له وستجد ذلك بمجرد الألتفات الى الماضي وحتى الماضي القريب (الخمسينات، الستينات. . . الخ).

انني اعني ان تقسيم الطبقات التقليدي المعروف منذ ابن سلّام يأخذ هنا صورة اخرى هي صورة الدائرة (المركز والمحيط).

وعندما يضع الشاعر نفسه في المركز فانه لن يشتغل بالتقليدي العادي بل سينهض بايجاد تميزه في منطقةٍ عالية. . اعني ان الشاعر هنا يحاول ان يختلف لا عن السائد بل عن العرف ـ الصنم الذي هو مقدس حتى عند اصحاب العقول الناضجة والمغامرة في الكتابة احياناً ولذلك فحين يضع الشاعر نفسه في مثل هذا الأمر فسيتحتم عليه الاختلاف وسيجد ذلك قانوناً يحركه بشكل خفي.

النمط الشعري الآخر

ان ما يهم خزعل الماجدي اكثر من كونه شاعراً ماهراً في صنعته ان يكون مبشراً بنمط شعري آخر). وحول هذه النقطةدارت المسألة الثانية التي طرحها فاروق يوسف وان اثارته لهذه النقطة ستيح لي تماماً ان اتكلم حول تجربتي الجديدة في الكتابة التي ربما كانت هي السبب في لفت انتباه فاروق أليها. .

وأعني بهذه التجربة الجديدة عملي الشعري (خزائيل) المكون من اثني عشر فصلاً نشر منه الفصل الاول تحت عنوان (أول قيامة المقدس) في مجلة الطليعة الادبية العدد السادس من هذا العام. . وهو نمط شعري آخر بالفعل اقترحته واسست لقصديته كما يقول فاروق يوسف. . وانه ليحرجني كثيراً اني سأتحدث عنه بصفات عالية ولكن هذه التجربة كغيرها من عشرات التجارب في العراق ضاعت وركنت بعيداً اما بسبب الاهمال النقدي لها او بسبب المعالجات المستخفة والهازئة ولذلك يضطر المبدع عندما تتاح له فرصة (كالتي تتاح لي الآن)، أن يتحدث بما أراده في تجربته الجديدة. . ولذلك فاني اقول بأن هذا العمل (خزائيل) هو نمط مختلف من الكتابة الشعرية فهو ليس قصيدة تفعيلة حديثة وهو ليس قصيدة نثر وكذلك فهو ليس عملاً نثرياً. . وهو ليس ملحمةً بالمعنى المعروف وهو ليس رواية او سيرة وهو ليس قصة طويلة وهو ليس تأريخاً، انه عمل شعري جندت له كل طاقتي الشعرية وكل ثقافتي وحاولت به ان أتحدى نفسي اولاً. لقد وقفت امام الامور التالية في تجربتي الشعرية السابقة وقررت ان اتحدى كل ما فيها:

١ ـ لقد وقفت امام انجاز مخيلتي السابق فوجدته محدوداً ولذلك اردت ان اعرف مدى وسعة هذه المخيلة في عمل تتاح لها فيه ان تطلق كافة قواها. . وقد فعلت هذا بالفعل في (خزائيل) بل لم اكتف بذلك حين فتحتها الى أقصى ما املك في الفصل الاول وتحديت نفسي ثانيةً في الفصل الثاني وثالثة في الفصل الثالث. . . الخ حتى وجدت من خلال هذه القسوة في التعامل بانني قد انجزت عملاً يحاول ان يستنفد اقصى طاقةٍ في الشاعر لحجم وعنف ماانتجته هذه التحديات المتتالية.

٢ ـ لقد انتبهت بعد اتمام قصائدي في (يقظة دلمون) و (اناشيد اسرافيل) بانني

محتشد برموز كثيرة افصحت عنها في قصائد المجموعتين واخرى مازالت في اعماقي وانني ارتكبت خطأً (املته علي طبيعة النشر) عندما وضعت هذه الرموز في قصائد منفصلة تنشر هنا وهناك وشعرت بأن خثرةً طازجةً وطريةً مازالت في دمي تشتعل بها هذه الرموز بل ورأيت في وقت لاحق بأن اعماقي تسير وفق تشكيلةٍ منتظمةٍ من هذه الرموز والاشارات . . ولذلك قررت ان اطلقها دفعةً واحدة في عمل واحد هو (خزائيل) الذي ضم النسيج الرموزي والاشاري الذي احتفل به داخلي والذي يشكل منظومة اتصالي بالعالم وبالثقافات التي اطلع عليها . . اي كان لابد ان أخرج شبكة الرموز هذه من داخلي لأضعها على الورقة متصلة غير مقطعة .

٣ ـ لقد قمت قبل العمل بأحصاء متواضع شمل ما تحت يدي من شعر عالمي وعربي انتخبت منه الجيد حسب ذائقتي ودرسته دراسةً دقيقة قرأته كثيراً ووجدت بعد استيعابه بأن عليّ ان أخرج بطريق مغاير لمجمل هذا الانجاز ولذلك ترنحت امامي صور شعراء عظام ووجدت اني اكسر منجزهم الابداعي (مع نفسي) عند محاولة كتابة كل فصل . .

لقد تحديت هذه المرة ما اطلعت عليه من شعر وقررت ان اضعه امامي ولو افتراضاً كنصٍ واحدٍ علي ان اتجاوزه . وهو افتراض لذيذ غير واقعي ولكني في لعبة اطنابي وذهابي الى هذه المراحل من هذه اللعبة الخطرة قررت ان ألعب بحلقتها الكبرى واعني بها المنجز الشعري الذي وقع تحت يدي .

قد يقول الكثيرون الآن بأن هذا تنطع وضرب من الادعاء ولكني مع نفسي (واكرر ذلك مع نفسي) يحق لي ان أفعل ما اشاء ولا اريد ان استفز أحداً بهذا الكلام ولكنه حق من حقوق نفسي عليّ .

واذا كنت الآن اكشف الكيفية التي كتبت بها هذا العمل والقصدية التي اشار اليها مقال فاروق يوسف حول هذا العمل والتجربة بشكل عام فاني اقولها بكل صراحة بأني لا احتفظ بوثنية لأي عمل ابداعي بضمنها آخر قصيدة كتبتها بل بضمنها (خزائيل) التي حشدت لها كل ما املك إذ ان القصيدة تنتهي عندي بعد الانتهاء منها وشرفها الوحيد هو في انها نقلتني الى القصيدة القادمة .

ولذلك فأن كل التراث الشعري عندي ليس وثناً بل هو قابل لأن يعالج بمئات الآراء المتفقة وغير المتفقة لاوثنية في الابداع ولا شيء غير منتهك بل العكس هو الصحيح لأن العقل البشري والروح الانسانية لا حدود لهما ولا أقفال .

الشعر المقدس

واذا كنت قد قلت قبل قليل بأن لا وثن في الابداع فانما عني ان كل نص قابل للتجاوز اي ليس هناك محرمات وقيم ثابتة في الابداع اذا كنت قد انتهكت قداسة الوثن بهذا المعنى فاني اتبنى المقدس بالمعنى الآخر اي المعنى الذي يشيع القدسية مناخا وجوا . . القدسيه بمعنى الحالة الطهرية العليا . حالة من حالات نصاعة العقل والروح معا . . القدسيه هنا عندي انكشاف نوراني مذهل وبث سري خالص لا سبيل الى سقوطه من الاعلى لذلك فانا اتبنى كلمة المقدس هذه واطلقها على هذا النمط الجديد من الكتابة الشعرية لأقول بأن تجربة خزائيل لا شعر قديم ولا حديث بل هي (الشعر المقدس) وهنا اعني الطراز العالي البعيد من الكتابة واشاعة تلك الروح المطلقة في كل شيء . ولا اعني به ابداً انه شعر غير منتهك او انه شعر ليس فيه اخطاء ، او انه شعر لا تمس ابداً . . انني ارى في مفردة المقدس تعبيراً مناسباً لتجربة من هذا النوع ارادت ان تعلق نفسها فوق او تحت القديم والجديد معاً لا فرق .

انه شعر رحماني روحاني حسي شهواني وهو مكتوم او مقفل قد لا يعني أي شيء . والرموز المخبأة في هذا العمل لا تدل على مدلولات متعارف عليها فحسب بل هي متعة جمالية خالصة ومحاولة للعب والتفكيك واعادة هندسة المعارف .

الشعر المقدس الذي اريد ان اوضحه عمل محضي ووهم يحاول ان يضرب سه[illegible] "مطلق . . هذا الشعر هو ا[illegible]جز بعينه وهو امتلاك الرماد . . الرماد فقط . اذ لا أمجاد منشودة بعد سوى مجد الموت او الصرخة الاخيرة سوى مجد اليائس الاشم . . ربما هو الشعر الرماد او الشعر الوهم او الشعر الفراغ ولكنه مع كل شيء هو الشعر المقدس عندي . .

في السياق الذي ذكره الشاعر فاروق يوسف اراد ان يكشف عن ازدواجية (ربما أشرت لها الآن كذلك) عن التقاء الروح بالحس حين قال (رغم الحسية الباذخة التي تترهل بها قصائده) . . ولي تبرير فلسفي خاص لهذا الأمر لا اريد ان افصله هنا ولكني اعتقد بأن جوهر الروح حسي وبأن جوهر الحس روحي وعندما تطفح حياة الكاهن بخطيئة عابرة فان في ذلك إفصاحاً عن هذا المزدوج الذي لا فصام فيه وكذلك عندما تشب الصلاة الى فم شهواني باذخ فان ذلك أمر طبيعي بل هو الصحيح عندي . وعلى هذا يكون امراً طبيعياً ان يرتقي الانسان بروحه من قدميه ، اعني ان الروح ترف على المستنقع . وان هذا الفصل التعسفي هو ما احاربه واقف ضده ان (نار الروح ونار الجسد اللتين يضرم بعضهما بعضاً) كما يقول كلوديل هما تحت كائن واحد هو الانسان وهما الانسان كذلك تحت نص واحد هو النص الشعري

العزلة الشعرية

يقول فاروق يوسف (ان خزعل الماجدي ، هو أسير عزلة شعرية ، شيدها بنفسه انطلاقاً من ايمانه بحتمية الاختلاف) انني لا اريد ان اتباهى فاقول بأن لي من يقرأني واني لست معزولاً . . ابداً . . أنا اقول مع فاروق يوسف انني في عزلةٍ احبها . . عزلة شعرية احبها ، لأنني مؤمن بضرورة هذه العزلة بل مؤمن اكثر بحتمية بقائها وفاروق يعلم بأني لا أومن بأهمية الشعر التمريضية او التداولية او السلعية بل أومن تماماً بأن الشعر هو كل العالم . . هو روحه النابضة وهو وجدان البشرية العميق العميق . . بل أومن بأنه قلب الكون الوهمي . . ولذلك لم اعد اعبأ باني اكون معزولاً او غير معزول في المجتمع الصغير الذي اعيش فيه وامامي لا متناهيات مثل التأريخ والكون والذرات يشكل الشعر

جوهرها . . لم اعد اعبأ كثيراً بالصلة مع المتلقي بشكل عام ويكفيني انني اثق بقوة ذائقة فلان من الناس فارجع لرأيه الذي يتفق او يرفض قصيدتي .

(ان قطيعة لا حدود لها تنمو بين المتلقي وبين ما يكتبه خزعل الماجدي) هذا ما يقوله فاروق يوسف، وانا اقول له بان هذه القطيعة مقصودة ايضاً حتى مع المتلقي صاحب الذائقة يدفعني لذلك هاجس الموت . . موت كل شيء حتى ما قررت ان اجعله قطيعة مع غيري اعني انني اصل احياناً الى نقطة ارى فيها كل شيء ميتاً ولذلك اكتب تحت هذا الهاجس، لا يختفي المتلقي عندي فحسب بل تختفي حتى ضرورة الكتابة وعندما اكتب تحت وطأة الفناء أشعر بموت آخر وهكذا . . الكتابة احياناً تحيلنا من موت لآخر انها التابوت الذي ينقلنا من منطقة ميتة لأخرى ستموت . فكيف لا يريد مني فاروق وانا اشعر بهذا الفناء الكلي ان اقطع صلتي حتى بنفسي ومع ذلك اشعر من بعيد ان ما قطعت صلتي به مع الآخرين سيصل لهم وامامي تجربة المتصوفة فهل كان المتصوفة بهذياناتهم وشطحاتهم يريدون ايصال شيء؟ لقد كانوا مقطوعين تماماً عن العالم ولكن قطيعتهم وصلت وكان شكل توصيلها اعلى الاشكال لان فيه الى الآن ما هو غير مفضوض وغير منتهك . . وانا لا اعني الاراء الحكمية المرجوعة لاصطلاحات المتصوفة او لقاموسهم بل اعني تلك اللمعات الآسرة الخارجة على كل عرف او قاموس . القطيعة عندي اذن هاجس لم يأت صدفةً بل انني وجدت في وقت من الاوقات بأن التواصل والتطور عن التراث السابق القريب او البعيد هو حبو ومشي في الزجاج ولذلك كان عندي حل القطيعة افضل، انه استبدال لهاجس الانتحار عندي واليأس من كل خلاص عندما أنظر في هاوية الموت الابدية .

يقول فاروق يوسف (وبرغم كل الجهد المبذول فأن الشاعر الماجدي يفشل في اقناع المتلقي بحتمية ما يخلقه ومن ثم ضرورته) ولم يكن قصدي ابداً ان اقنع احداً، ان قناعتي مضطربة وتتبدل وفق قوة غامضة فكيف تكون عندي (حتمية لما أخلقه) ابداً لم يدر في ذهني ذات يوم ان اشتغل على حتميات لان كل شيء عندي في تبدل وصيرورة ولذلك فأن اعمالي الشعرية شاءت ان تكون هكذا وليس هناك من ضرورة لتبنيها اذ انها لو شاءت ان تكون بشكل آخر لكان الامر مختلفاً ولذلك فلايعني عندي اي شيء ان تكون مقنعة او متبناة، ولفاروق يوسف الصديق الشاعر وللشعراء اصدقائي وللقراء الحق المطلق في (التوقف عن القراءة مع نهاية اي بيت من ابيات القصيدة) فذلك لايعيب عملي الشعري بل يزينه في بعض الاحيان بوشاح الصعوبة والاقفال والتعتيم والهذيان . . هذا الوشاح الذي احبه ايضاً (مع الأسف) . . انه جزء من الانتحار او فكرة عنف الموت ومباشرته الصارمة فلاسبيل الا الى التلعثم او التلغيز او الصرخة بوجهه حتى لو لم تصل هذه الى اي كائن .

الكتابة المصير

يقول فاروق يوسف (ان الكتابة لا يمكن ان تكون مصدراً ابداعياً محركاً، ونابضاً بحيوية الدوافع المصيرية، فهي عامل مساعد للتعرف على المصير وليس المصير نفسه) .

لو أن الوقت اتاح لأي كاتب حقيقي ان تكون الكتابة مصيره مع ممارسته الطبيعية (كأي مخلوق) لشؤون الحياة لما تردد لحظة واحدة في قبولها . . اعني انه سيرضى بهذا المصير العظيم ولكن من اين للكاتب فرصة مثل هذه؟

الكتابة اعلى من شرط الحرية المطلق لانها قادرة في لحظة ما على لم الكائن البشري ووضع بصمته في السجل الارضي او الكوني . . ماذا يفعل الانسان مطلق الحرية بحريته، ستقول لي يمارسها واقول لك مثل الملايين .

اذن هناك فرق رئيسي بين الحرية عندما تحال الى هوية بالكتابة وعندئذ تكون مصيراً مذهلاً وبين الحرية عندما تصح شرطاً مطلقاً فحسب .

متى تكون اللغة وسيطاً (كما اسماها فاروق يوسف)؟ عندما تكون الحالة الانسانية في منطقة مرتفعة وهي تحتفل بالخلود اما عندما يطاردها شبح الفناء فلاتعدو اللغة أن تكون وسيطاً بل تتحول الى وسيلة من وسائل الخلود،

المشروع التخيلي

انا لا اعتقد كما يعتقد فاروق يوسف بأن الواقع هو نواة المشروع التخيلي لانني ارى ان هذا المشروع يقيم علاقاته خارج الواقع تماماً . . بمعنى ان التخيل يعتبر الواقع ومادته أمراً بديهياً وينتقل الى الاحتمالات غير الموجودة . . التخيل يضرب في المادة غير الموجودة . . المتوهمة . . المفترضة ولهذا فقط هو سبيل خلاص تتضمنه اللغة . . اعني ان (السمندل الذي يركب المجرة) مثلاً في خزائيل هو احتمال غير الموجود وهنا المتعة فيه، صحيح ان السمندل والمجرة هما واقع ولكن تخيلهما بهذا الشكل هو الخارج عن الواقع تماماً فلو قلت (السمندل الذي يركب الشجرة) مثلاً لكان ذلك واحداً من احتمالات الواقع المقبولة ولفسد عند ذاك المشروع التخيلي .

لم يعد الشعر تعبيراً عن الواقع او عن مشاعر النفس البشرية بل لتحول الى شبكة لاصطياد المجهول الذي لا يوجد . .

الشعر الآن صار الروح بمعناها الذي تضرب به لآخر الاحتمالات . . احتمالات الذهاب الى الاقصى والوقوف على شفة الهاوية . . ولذلك يبدو الواقع منفياً باعتبار ان الخلاص ليس فيه وكذلك ليس في الحلم باعتباره امتداداً للحظة الغفلة بل هو في الاحتمال حتى غير المتخيل في نون الصماء التي هي دوار الكون . . انني اعني ان الوسائل التقليدية وما بعد التقليدية التي تحاول ان تصنع للشعر هدفاً ستكون عقيمة اذا اخذت باعتبارها المواضعة السائدة عن الشعر وعن وظيفته . . ولذلك قد تسقط الوظيفة الحالية للشعر في منطقة مظلمة . ولا بأس، لأن التعطش الابدي عند الانسان للمطلق لا ترويه قوانين ناقصة بل ربما يرويه قانون غامض في حالةٍ غياب القانون الكامل .

تحية للشاعر فاروق يوسف الذي جعلني أبوح بما كان في صدري محتبساً وتحية لمجلة الاقلام على سعة صدرها .

د. علي جواد الطاهر

الحياة الثقافية

(تصدر - فصلية - عن وحدة المجلات بوزارة الشؤون الثقافية - تونس.

العنوان: وزارة الشؤون الثقافية - القصبة - تونس - عدد ٣٦/ ٣٧ سنة ١٩٨٥.

«يصدر هذا العدد الممتاز (٣٦٧ صفحة) ليكرس عشر سنوات في خدمة الثقافة التونسية خاصة والعربية عامة...».

العدد حافل فيه الشعر والقصة واللقاءات وأخبار النشاط الثقافي والكتب الجديدة.

ونذكر - هنا - موضوعات باب «الدراسات» وهما: تحليل نص حسب المنهج الانشائي [الهيكلي - البنيوي] (تودوروف). الرابطة القلمية. تحليل إنشائي للمقامة الحلوانية للهمذاني. التبليغ المسرحي بين النقد الأدبي والابداع الفني. الأصفهاني وكتابه الأغاني. ملاحظات مدخلية حول تجربة محمد يحيى القصصية. ترجمة الترجمان. مدخل الى علم أصوات اللغة العربية الفصحى. من حكايات هذا الزمان لعز الدين المدني، مقاربة نقدية. التعليل في كتاب سيبويه. واقع الاعداد للمرشدين الاجتماعيين. الحركة القصصية في تونس، الطور الثاني. منهجية تاريخ تستور ومصادره. قراءة أولى في ستة أعمال أدبية. البناءات الايقاعية في الشعر العربي. مسائل مقارنة مع التجربة النهضوية العربية. ملاحظات أولية حول الهجاء في النثر العربي القديم. مساهمة في التعريف بالسميائية الأدبية. بنوك المعطيات.

وفي ملف الترجمة: الواقعية والشكل الروائي لايان وات. الانشائية الهيكلية لنزفتان تودوروف (وردت تزفتان بالنون على الخطأ المطبعي). اللغة والآداب لأدوار سابير.

نظرة في التحليل الانشائي للمقامة الحلوانية للهمذاني ترينا جفاف المنهج، وترينا أكثر من ذلك ما يحمله «الناقد» للنص - وصاحبه - من زيادات لايحتملها الاّ بتكلف شديد يبتعد بصاحبه عن الصحة. وقد رضينا - وآمنا - بما قاله كثيرون عن الدولة الاجتماعية للمقامات، ولكننا - هنا - ازاء مبالغات فكرية، فلسفية لاتجد سندها من النص اذا فهم كما هو، ولا من كاتب النص - لو سمح المنهج بمعرفة ضئيلة به.

ولنقرأ مثلا:

«تتمحور المقامة حول الحركة يتنازعها الاثبات والنفي فالفعل قبل أن يكون انجازاً هو متصور توجده الارادة... الخ»

ونقرأ:

«هذه الجدلية القائمة على ثنائية المطلوب المثبت بالارادة والحاصل المنفي انجازاً واقعا تسلب الارادة فاعليتها وتجعل الاختيار وهماً وتحول الفعل الى عبث تتمحور الحركة النصصية إذن حول مسألة وجودية اعتبرت واحدة من أهم مسائل علم الكلام هي علاقة إرادة البشر بأفعالهم.

يجسم نظام النص المسألة فيقرر في ضرب من الجبرية أن الانسان مسير فيما يأتيه من طرائق السلوك وفي ذلك تفنيد لدعوى المعتزلة الذين يذهبون الى «ان ارادة الانسان حرة وقدرته تخلق ما يعمل وفي استطاعته أن يفعل والا يفعل وهو يفعل ما يختار».

«يسهم النص إذن في هذا الجدل فينتصب خصماً للمعتزلة (...) بل ان النظام يعمق مقولته بالجبر ويدعمها فلا يقبل حتى نظرية الكسب لدى الاشاعرة التي ما هي في الواقع الا «شلل جديد في التعبير عن الجبر»... الخ... الخ.

وهكذا تبلغ المقامة الحلوانية من الاجهاد الفلسفي مالم يكن شيء منه فيها، وما لم يمر ببال الهمذاني أسمى هذا الضرب من المناهج نقدا؟! أما نخشى فيه على أنفسنا من الكفر والعبث والتنطع والافتعال»؟!

لا، لا ايها الاخوان ابحثوا عن غير هذا، ابحثوا عن منهج منهج، وكفانا ما لقينا من تشتت واستيراد لانعرفه ولا ندرك كنهه. أعقمت أمة العرب عن ان تجد منهجها، عن أن تفهم تراثها، عن أن تفهم مقامات بديع الزمان الهمذاني؟!

تنطلق مجلة «الحياة الثقافية» من حاجة صحيحة هي «ضعف العمل التنظيري في العمل الثقافي» - تنظر مقدمة «الفهرس». الحاجة صحيحة والضعف قائم ولكننا نفضل بقاء الحاجة حاجة، والضعف ضعفا على منهج يرى الأشياء على غير ما هي عليه، ويشغل الناس عن جمل النص بادعاء العلم والفكر والفلسفة والحضارة...!

وأحسنت المجلة فعلا إذ أصدرت مع العدد «فهرس مجلة «الحياة الثقافية لعشر سنوات ١٩٧٥ - ١٩٨٥» - وهو من التقاليد النافعة جداً الجديرة بان تتبعها مجلات العالم العربي كله واستوفى الفهرس فروعاً كثيرة وكنانود لوخصص باب للمواد المترجمة الى العربية مقرونة باسماء كتابها الاجانب ومترجميها العرب.

مجلة «الحياة الثقافية» مهمة ولكن المؤسف جدا الا توزع جيداً في سائر الأقطار العربية - فما العمل؟!

وتصدر «الفهرس» باب «الاعداد الخاصة والملفات»: ابن خلدون، ابو القاسم الشابي، الأدب الجزائري. الدراسات. الشعر. طه حسين. القصة المسرح. المسعدي. المغرب. أعمال اللجان الاستشارية الثقافية. محمد المرزوقي.

آفاق عربية

(الأعظمية - ص. ب ٤٠٣٢) عدد أيلول ١٩٨٥: حوار مع نجيب محفوظ يرى فيه ان الثقافة العامة مزدهرة، وكذلك الثقافة الجادة في كتب الدين والسياسة والأسرة والأطفال والتاريخ؛ وانما الأزمة في الأدب،

وخصوصاً الأدب الدرامي، يعني المسرح، الرواية القصة» ويرجع ذلك لمنافسة التلفزيون، والى ان الجرائد والمجلات لاتفتح صدورها لصفحات الأدب مثل أيام زمان «التعليم عندنا سيء الآن. في أيامنا كان التعليم... يحبب القراءة». ويرى أن «الثقافة ليست غزواً، وأهلا بالثقافة من أي مكان أتت... لايجوز أن نخاف من الثقافة، انما يجب أن نستعد لها..» وقال: «السياسة تتطرق الى أعمالي بطرق مختلفة ولكنها تسفر عن وجهها صريحة في «أمام العرش» «انا لست سياسيا بحال. ولكني كمواطن..»

وفي العدد من الأدب الحديث قصة «تعويذة» لعبد الخالق الركابي، وقصيدة «وجه في سوق أربيل» لياسين طه حافظ.

وفي باب «في الأضواء» مادة أدبية منها نقدية للقاص عبد الستار ناصر بعنوان «دبابيس على خارطة الكتابة»، وتعريف بمجموعة قصصية جديدة ليحيى حقي عنوانها «سارق الكحل» وفي المجموعة غير سارق الكحل: إمرأة مسكينة، الفراش الشاعر، «كأن»، وكلمة مترجمة بعنوان «تناقض ديرنمات».

المقاصد (بيروت، ص. ب ٥٨٣٢) عددا أيار - حزيران ١٩٨٥: نقلت المجلة عن الألمانية فصلا من كتاب الأب جورج شحاته قنواتي (المفكر المصري) الذي صدر بعنوان «اتجاهات وتيارات الاسلام العربي المعاصر» اما الفصل المترجم فعنوانه «التيار التحديثي العلماني في مصر» ممثلاً بأربعة أعلام هم: أحمد لطفي السيد «الجذور في الأرض.. والعين على الغرب وللمرأة مكانها الطبيعي»، طه حسين: «تعليم مجاني وثورة حداثة وانفتاح على الآخر دون خوف أو تعقيد»، سلامة موسى «العربية لغة البدو وآسيا قارة التخلف والغرب هو الطريق، محمد حسين هيكل: «الازمة التي لاتربط حاضرها بماضيها مصيرها التفكك والضياع.

ومن مقالات العدد: «الحركة الشعرية [اللبنانية] بين استعمال السياسة وعناصر التجديد» و «ملامح عامة لحركة النقد خلال عشر سنوات» وفيه: الجواب عن السؤال: «ماهي مواقع النقد الأدبي في مرحلة الدمار» خلال عشر السنوات الأخيرة؟. ومن مقالاتها: » الأخوان غريم... في مئويتهما الثانية» حيث نحتفل بهما المانيا - وهما أصحاب الحكايات التي منها سندريلا، وليلى والذئب.

الفيصل

(الرياض ١١٤١١، ص. ب ٣ - ذو الحجة ١٤٠٥/ ايلول ١٩٨٥) عرض فيها ياسر الفهد كتاب جون جارنر **John Gardner** «فن الأدب الروائي» **The Art of Fietion** الكتاب صادر في الولايات المتحدة والهدف منه «تعليم الكاتب المبتدىء أصول الكتابة الروائية وتدريبه على ممارستها» ويتحدث المؤلف في فصل خاص عن «الأخطاء والزلات التي قد يتردَّى فيها الكاتب الروائي، ومنهاركاكة الاسلوب وغثاثة الكتابة وغموض المعاني، ومنها أيضاً عدم استمرارية الأحداث، مما يؤدي الى فصل القارىء عن الصورة والمشهد»...

ومن تعليقات كاتب العرض «أن جاردنر هو في الأساس كاتب ذوباع طويلة في التأليف الروائي والقصصي» وأن كتابه «فن الأدب الروائي» صدر في طبعته الأولى «في مطلع شهر كانون الثاني (يناير) من عام ١٩٨٤... ثم أعيدت طباعته في نهاية شهر آذار (مارس) من العام نفسه».

كنا نود لو ان العرض نص على اسم دار النشر التي صدر عنها ليسهل الوصول إليه.

وفي باب «الحركة الثقافية» ذكرت «الفيصل» ورد خبر صدور «روائع الشعر الفرنسي - دراسات في الشعر الفرنسي خلال القرن التاسع عشر» إعداد الدكتور رائف بهجت، القاهرة، دار شهدي للنشر. وورد خبر «الجدل: اسم مجلة فلسفية مغربية جديدة، فصلية، متخصصة في الجدل والفلسفة، يديرها سليم رضوان، مقرها الرباط. وورد خبر صدور «مأساة ديمتريو، رواية، تأليف حنامينا، بيروت، دار الآداب». وخبر عمل الدكتور غسان المالح على تأليف «موسوعة المسرح العربي».

وفي عدد محرم ١٤٠٦/ اكتوبر ١٩٨٥ من «**الفيصل**» يقدم الدكتور سامي الرباع خلاصة واضحة للبنائية والتحليل الأدبي، ويتحدث الدكتور عبدالله عبدالرزاق ابراهيم عن الحياة الثقافية والفكرية في نيجيريا، والدكتور نبيل راغب عن «مسرح العرائس» والدكتور يحيى ساعاتي عن «المجلات الثقافية الشهرية في المملكة العربية السعودية».

ويستعرض الدكتور أحمد كمال زكي كتاب «تأملات في الأدب والحياة للدكتور احمد عبدالقادر المهندس، ويبين أنه يدخل في باب «المقالات» ويقول: «وكثيرون هؤلاء الذين حاولوا كتابة المقال الأدبي فاخفقوا بل ربما لم ينجح في تراثنا حتى اليوم سوى محمد عوض محمد، وزكي نجيب، والمازني الى حد ما.. والآخرون حولوه الى بحوث في الأدب ونقده، والعلم وإنجازاته والسياسة وقضاياها، والدين وتشريعاته!»

وفي القول كثير من الصحة ولكن لم «المازني الى حد ما»؟ ثم أين طه حسين والزيات، وهو لايجهلهما ولايجهل المقاليين الآخرين في مصر على الأقل ممن لاتعدوهم «الانفعالية» وخرج انفعالهم عن أن يكون «قصة» او «قصيدة» ويكتب الدكتور عبدالسلام عبدالعزيز فهمي معرفا بـ «سجاد حيدر يلدرم رائد القصة في الأدب الأوردي «ويقول: «انتقل فن القصة الى الأوردية... عن الغرب... عمرها لايتجاور الثمانين عاما... واشتهر موباسان وتشيخوف في شبه القارة الهندية. ولد سجاد حيدر يلدرم عام ١٨٨٠ وتوفي عام ١٩٤٣. نشر أولى قصصه عام ١٩٠٠ ومن ماجريات حياته أن «عين مترجما للغة التركية في القنصلية العامة البريطانية في بغداد - حيث كانت العراق إحدى ولايات الدولة العثمانية». يجيد الانكليزية ولغات شرقية، وخلف عدة مجموعات قصصية.

ان محمد عوض محمد كاتب مقالة أدبيه في «من حديث الشرق والغرب» خاصة، وان زكي نجيب محمود كاتب مقالة أدبيّة في «جنة المبيط» خاصة.. ولكن الأول كتب عشرات المقالات في الجغرافية والسياسة، والثاني كتب عشرات المقالات في الفلسفة والمعرفة فهما - على هذا - كتّاب مقالة أدبية الى حد ما!

وفي العدد حوار مع الأديب التونسي محمد العروسي المطوي (مواليد ١٩٢٠) ومن رأيه ان «الخروج عن الوزن خروج عن طبيعة الشعر»، وان «القافية قيد للشاعر. وقد يصعب عليه أن يعبر عما يريده بحرية»، ومنه

«نحن لانعتبر ما كتب بالفرنسية أدبا تونسيا أو جزائريا أو مغربيا، بل هو أدب فرنساوي محسوب على الأدب الفرنسي».

ومن أبواب المجلة الثابتة (الضرورية): «من المكتبة السعودية» ومما عرفت به المجلة من هذا العدد كتاب «الخطيئة والتكفير من البنيوية الى التشريحية» تأليف الدكتور عبدالله محمد الغذامي حاصراً بحثه في أعمال حمزة شحاته. وكتاب «في البحث عن الواقع» تأليف الدكتور منصور إبراهيم الحازمي - والحازمي هو الناقد المرموق في المملكة ويمكن ان يخرج عن الحدود المحدودة لسعة أفقه وعمق ثقافته ورهافة حسه وذوقه..

المنهل

(جدة ٢١٤٦١ ص. ب ٢٩٢٥ - ذو الحجة ١٤٠٥/ أغسطس - سبتمبر ١٩٨٥) تختم المجلة الشهرية بهذا العدد سنتها الخمسين، فهي «المجلة السعودية الأم»، ومن موضوعات الأدب الحديث فيها: «الحداثة والمدينة في شعر غازي القصيبي» بقلم رابح لطفي جمعة، و «محمد سعيد العامودي وريادة القصة السعودية» للدكتور رجب البيومي.

المقصود بالحداثة: الحياة الحديثة التي تحكمت بها الآلة فسخط عليها الشعراء. ويتحدث فاضل السباعي في مقاله «الوفاء عند المحبين» عن خمسة كتب حديثة صدرت بعامل «الوفاء والمحبة» هي كتاب هند هارون في ابنها الراحل عمّار (والكتاب ديوان شعر)، وكتاب وداد سكاكيني عن زوجها زكي المحاسني، وكتاب إحسان بيّات عن زوجها سامي الدروبي وكتاب فلك الطرازي عن أخيها صلاح الدين، وكتاب صالحة نصر عن أخيها كمال نصر.

وختمت المنهل عددها هذا بفهرس مفصل للأعداد الاثني عشر التي صدرت في عامها الخمسين. واعلنت ضمن تخطيطها للعام الجديد (١٤٠٦) عن «كتاب المنهل السنوي. عدد خاص عن الثقافة العربية في القرن الرابع عشر الهجري... الأدب - الفكر - المعارف - الفنون - التاريخ - الدين - العادات والتقاليد...»

. وصدر من «المنهل» عدد المحرم ١٤٠٦/ سبتمبر واكتوبر ١٩٨٥ ومما فيه «الرؤية الابداعية لدى بول كلي» للدكتور شاكر سليمان و«بول كلي مصور وحفار سويسري (١٨٧٩ - ١٩٤٠)، يقول بول كلي: «ان هذا العالم في شكله الحالي ليس هو العالم الوحيد الممكن، ولذلك فهو يفحص بعينه النافذة الأشكال التي تضعها الطبيعة، وكلما كانت نظرته أعمق، كانت قدرته على الامتداد برؤيته من الحاضر الى الماضي أكثر سرعة وانطلاقا، كما ان الابداع ينطلق أيضا من الحاضر الى المستقبل...»

«والفنان المبدع - في رأي كلي - لايمنح فقط الروح للمرئي ولكنه أيضا يجعل الرؤى الخفية مرئية» ان كلي أشار كذلك الى «منطقة ما قبل الشعور أثناء نمو العمل الفني وليس في منطقة اللاشعور كما أشار «هربرت ريد» حين أكد أن كلي كان متفقا مع السرياليين في تأكيد أهمية اللاشعور...»

وفي المنهل «الخيال وأثره في الابداع الشعري» للدكتور طه عبدالرحيم عبدالبر.

وفي الحلقة الثانية من موضوع فاضل السباعي (من سورية): «الوفاء عند المحبين» فيذكر أمثلة مما «نظمته» مهاة فرح بعد وفاة زوجها وديع نعمه الخوري وجمعته في كتاب «وكان مساء».

وأفردت سلمى الحفار فصولاً ضافية عن أبيها «لطفي الحفار» في كتابها «عنبر ورماد».

وتوفي الدكتور توفيق سلوم سنة ١٩٥٦ فعز على ابنته المتزوجة سعاد سلوم نصير «أن تدع الاثار الكتابية التي خلفها الأب عرضة للضياع فقامت بجمع وإعداد كتاب اسمته «مختارات من شعر ونثر الدكتور توفيق سلوم» - طبع بدمشق ١٩٧١...

ذكرنا أن «المنهل» أقدم مجلة في السعودية وأنها دعيت بشعار «المجلة الأم» ونذكر انها بهذا العدد تدخل عامها الثاني والخمسين، وقد دخلت عليها في السنوات الأخيرة تطورات كثيرة وتعددت أبوابها وتنوع كتابها وكان من آخر مشروعاتها ما أعلنت عنه في هذا العدد عن عزمها على «إصدار أعدادها خلال خمسين عاما في مجلدات أنيقة فاخرة وذلك استجابة لرغبة الكثيرين من مجلتي المنهل وتأصيلا لمسيرته من العطاء الفكري والأدبي وحتى تكون هذه المسيرة حاضرة ومائلة بين أيدي الباحثين والمؤرخين ومحبي الأدب وطلابه وسوف يبدأ المشروع على دفعات...».

الفكرة سليمة والعزم محمود.. وما تفعله المنهل جدير بأن تقتدي به مجلات أخرى، أو مؤسسات عملية - أدبية تحرص حرصاً خاصاً على تاريخ مجلة من المجلات ذات الاثر...

وكانت لبنان قد أعادت تصويراً طبع مجلات عدة منها: شعر، الرسالة، الجامعة، ابونظارة..

في كل شيء (٢٨ آب ١٩٨٥) «الشيخ نيوتن» قصة: فاتح عبدالسلام، قاص شاب، عضو اتحاد الأدباء والكتاب في العراق.

وفي العدد يتفق رأي لشربل داغر مع كثيرين قرءوا مقالة الاستاذ سامي مهدي عن ثقافة السياب: «اتضح لي تبعا لما استطاع مهدي أن يحصيه من قراءات السياب، أن كان قارئا جيدا»، «قصيدة السياب تبقى المرجع الحاسم. انها فعله التجريدي...»

عالم الفكر

(مجلة دورية تصدر كل ثلاثة أشهر عن وزارة الاعلام في الكويت. المراسلات باسم: الوكيل المساعد لشؤون الثقافة والصحافة والرقابة - وزارة الاعلام - الكويت: ص. ب ١٩٣) العدد الرابع - يناير - فبراير، مارس ١٩٨٥ وهو المجلد الخامس عشر خاص بالظاهرة الابداعية وفيها غير التمهيد، جوانب في دراسة الابداع، ديناميات الابداع، مفهوم المكان في المسرح المعاصر، الرؤية الاجتماعية في النقد الفرنسي المعاصر. دراسات في المسرح الافريقي (كتاب)...».

العدد الثالث: كتابات في الحضارة

والعدد الثاني: فكر وفن وفيه التيارات الفكرية في فرنسا اليوم. اشكالية الخطاب الروائي العربي، عن الخيال الشعري، الاغتراب الكافكاوي، جونات سويفت. ثلاث مدن اسبانية في شعر عبدالوهاب البياتي..

• حاتم الصكر

١ ـ الشابي ناقداً:

بعد اكثر من نصف قرن على غيابه، نستذكر الشابي (١٩٠٩ ـ ١٩٣٤) ناقداً، حاول في كتابه (الخيال الشعري عند العرب) أن يؤسس نظرة جديدة الى الخيال باعتباره أهم مقومات الشعر، رغم انه فهم الخيال بابسط معانيه واقربها الى التداول.

لقد رأى الشابي أن اهتمام شعراء العربية بالطبيعة، كان قاصراً بسبب (نظرة فارغة) تحكمت في تعاملهم معها، فهم (لم ينظروا الى الطبيعة نظرة الحي الخاشع الى الحي الجليل وانما كانوا ينظرون اليها نظراتهم الى رداء منمق وطراز جميل، لاتزيد عن الاعجاب البسيط)

كان الشابي يبحث عن (الخيال الفني) الذي يغاير الخيال المألوف في الشعر العربي، والذي اسماه (الخيال الصناعي) او المجازي، (وهو خيال المجاز والاستعارة والتشبيه وغيرها من براعات الألفاظ والتعابير التي أشبعتها كتب البلاغة على اختلافها بحثاً ودرساً).

وكأني بالشابي يريد ان يطلق الشاعر لخياله العنان، فيدخله عاملا اساسياً في رسم الصورة الشعرية التي يجب الا تحدها قوانين البلاغة المألوفة.

فهو اذن يرفض الخيال البلاغي، الذي تؤطره القوانين ولا تتفاوت فيه القدرات والمواهب.

ان الشابي يجد في النظرة الى الطبيعة، حَكَماً، يرجع اليه لقياس مصداقية الخيال وجدواه..

والخيال اهم طروحات الشابي النظرية، وهو عنده متحصل من (يقظة الاحساس) لدى الشاعر، وهي صفة تحدث عنها كثيراً في نثره وشعره، وسماها في احدى قصائده (مجد النفوس) حيث قال:

سوف أتلو على الطيور أناشيدي
وافضي لها بأحزان نفسي
فهي تدري معنى الحياة وتدري
أن مجد النفوس يقظة حس

ان في افكار الشابي النقدية، مؤثرات مهجرية واضحة تتلخص في اثر جبران خليل جبران وفي الأصداء التي حملتها كتاباته عن نيتشه والايمان بالحياة وانتزاع حق البقاء فيها بالقوة: لكن هذه (القوة) يقابلها داخل نفس



أبو القاسم الشابي

الشابي (ضعف) واضح، بدأ معنوياً وانتهى جسدياً وقد عبر عن هذا التقابل الضدي في كثير من اشعاره، فهو متفائل متشائم، حزين وسعيد، قوي وضعيف، في آن واحد، بل ان ذلك ما يطلبه في الشعر كمفهوم حين يقول لمن سأله عن الشعر:

(الشعر ياصاحبي هوما تسمعه وتبصره في ضجة الريح وهدير البحار، وفي بسمة الوردة الحائرة، يدمدم فوقها النحل ويرفرف حواليها الفراش.. وفي كل ما تراه وتسمعه، وتكرهه وتحبه وتألفه وتخشاه)

وهو بهذه العبارات يعيدنا الى الثنائية التي انطوت عليها أفكاره وجعلته يحمل الفأس ـ في أمنية مستحيلة ـ ليهوي على الجذوع كالحطاب: ويغدو سيلا وريحاً وعاصفة ليكتسح الضعف واليأس.. لكنه لايجد أخيراً الا ثوب الحزن وتاج الشوك (قصيدة النبي المجهول).

لقد اقترن اسم الشابي في المشرق بمجلة (أبولو) التي قدمته بعد أن وجد افكارها في التجديد تناسب أفكاره، وايا ما كان راينا في بناء قصيدة الشابي، الواضحة البسيطة، الطرية كعمره الغض، فاننا سنجد انفسنا اذ نقرأ اراءه في الشعر والحياة، ازاء ناقد مجدد يضفي من نفسه تلاوين وأفكاراً يريدها في الشعر ولا يجدها في الشعر.. ولا الحياة.

٢ ـ لمن تكتبون؟

أخيراً جاء ملف (ليبراسيون) الفرنسية الضخم ليفجر السؤال باللغة العربية عما اذا كان الكتاب يعلمون حقا سر مهنتهم وهدفها، وان كانوا يصفون تلك المهنة ويحومون حولها فقط.

اخيراً جاءت اجابات الكتاب الأربعمائة ـ ومن بينهم عرب واسيويون ـ عن السؤال المصيدة لماذا تكتب؟ وعادت الى سطح حياتنا الثقافية موجة السخط

والأسى، فكثير من كتابنا الذين قرأنا بعض ما قالوه وأعيد نشره في المجلات والصحف، ادهشونا بحيرتهم، ودورانهم الحذر حول نيران السؤال الواضح العسير..

لماذا تكتب؟

ايها الكاتب العربي الذي ترى من حولك آلاف المعجزات المستحيلة.. ارضك المباحة لطائرات العدو وجسدك المشرع لسجونه وفكرك المفتوح لثقافته..

كان من سخرية الأقدار حقاً، أن تقصف طائرات اسرائيلية مقر منظمة التحرير الفلسطينية في تونس، بينما كنا نقرأ اجابات الكتاب.. فهل من جواب واضح لسؤال معقول يملكه كاتب عربي؟

ذات مرة سئل صلاح عبدالصبور سؤالا كهذا فقال:

(لماذا اكتب الشعر؟ سؤال محير.

على المستوى الشخصي اكتب الشعر لكي أتطهر.. فالتطهير ليس وقفاً على المتلقي، ولكنه للفنان ايضاً. اما القارىء فانني أريد أن أنبهه الى سخافة هذا العالم اذا لم نجد له معنى والى عمائه اذا لم نستطع أن ننظمه، والى قبحه اذا لم نكتشف ما في باطنه من جمال) - قضايا الشعر الحديث - جهاد فاضل

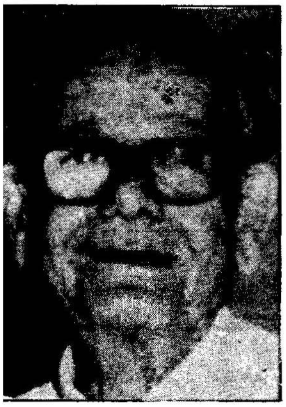
واليوم يصح أن نوقظ رجلا ميتاً هو شاعر حي لنستعير اجابته التي لامس بها الحقيقة في أدق نقاط ارتكازها ولم يدر حولها..

نكتب لنتطهر.. لنتنفس.. فخارج الكتابة لن تكون ثمة حياة..

٣ - غاب ألبير أديب منشىء مجلة الأديب

أي الاسماء الأدبية في الوطن العربي لاتدين لمجلة الأديب التي صدرت شهرية ببيروت عام ١٩٤٢ بفضل احتضانها ورعايتها؟ سواء كانت اسماء المقلدين او المجددين والمتطرفين في التجديد أيضاً؟

لا أحد! فالبير أديب منشىء مجلة الأديب كما يحلو له أن يقول يثبت على غلافها، أنها مجلة تبحث في الاداب والفنون والعلوم والسياسة والاجتماع، لكنها لم تكن كذلك قطعاً فعلومها ليست اكثر من أخبار والسياسة فيها هي انباء العالم في شهر، لكن شهرتها وهويتها وأثرها كانت في حقيقتها الأدبية فهي مدرسة التقى على صفحاتها أدباء العربية شعراء وقاصين ومقاليين، يجربون ويتحاورون. وبهذا كان فضل البير أديب منشىء (الأديب) فهو الذي عرّف قراء العربية بنازك والبياتي وبلند ونزار وبحليم بركات وسميرة عزام وجبرا



ألبير أديب

ابراهيم جبرا وفاضل السباعي ومئات الأسماء التي كان بعضها يستوي عوده فيغادر عشه الى أراض أخرى..

وكان لألبير أديب ميزتان في المثابرة اولاهما اصراره على كتابة الشعر المنثور، ونشره في مجلته الى جانب القصائد العمودية، والحرة فيما بعد. وقد جمع بعض اشعاره تلك في ديوانه اليتيم (لمن؟) ونشرته دار المعارف بمصر عام ١٩٥٢ ووصف قصائد الديوان بانها (مجموعة من الشعر الرمزي).

وثانيتهما: أنه ثابر على اصدار مجلته بصبر عجيب ودأب وحب حتى غدت بيتاً للكتاب وأصرة تجمعهم وتلم شملهم. لقد أثرت (الأديب) في أجيال كثيرة، وتوضح أثرها في تيارات الشعر التي ظهرت بعد تأسيسها. واستمر صدورها بتعثر وصعوبة في السنوات الاخيرة بسبب الحرب الأهلية في لبنان والاجتياح الصهيوني لأراضيه..

ان مجلة الأديب التي احترق مبناها وأوراقها خلال الحرب لوقوعها عند اكثر خطوط التماس حرجاً، ظلت - وستظل - في ذاكرة قرائها وكتابها. وذلك مالم تستطع النار أن تمحوه ولن تستطيع..

وكذلك منشىء الاديب، سيظل خالداً حياً في الذاكرة رغم غيابه الجسدي، فالأقلام التي رعاها وأسدى لها صنيع النشر واعطاها فرص التكون والحوار، ستذكره بالعرفان والجميل.

لقد قال البير اديب في ختام قصيدته (عبيد):

ليتني مت

قبل حريتي

ولعل أمنيته هذه كانت على شفتيه ساعة ودّع الحياة في أحد أيام الأسبوع الأخير من أيلول في عامنا هذا..

رسائل وتقارير

تجديد ذكرى الشريف الرضي في ألفيته

برعاية الاستاذ لطيف نصيف جاسم، أقامت وزارة الثقافة والاعلام مهرجاناً خاصاً بمناسبة ألف عام على وفاة الشاعر العربي الكبير الشريف الرضي. يومي الخامس والسادس من تشرين الاول ١٩٨٥ وذلك في قاعتي قصر الثقافة والفنون وقاعة المتحف العراقي. وقد اقيم المهرجان تحت شعار: الشريف الرضي: صوت اصيل تغنى بمجد الامة وكرامتها. والشريف الرضي المتوفى سنة ٤٠٦ هجرية عن عمر يناهز السابعة والاربعين، من أسرة عربية أصيلة يمتد جذرها الى الامام علي (ع).

وقد ألقى الاستاذ لطيف نصيف جاسم كلمة في افتتاح المهرجان اشاد فيها بشعر الشريف الرضي. ومما جاء في كلمة السيد وزير الثقافة والاعلام قوله:

«عندما نحتفي بصاحب هذه الذكرى فأنما نكرم الشعراء الاحياء والمبدعين والاحياء منهم، اننا لايجوز لنا فقط انصاف الشخص المبدع بعد مماته انما يجب انصافه كذلك في حياته، لأن من حق المبدعين علينا أن نكرمهم أحياء لأن المبدع انسان يجب أن يأخذ من الحياة وهو حي ثم تأتي الذكرى بعد وفاته.»

وضمن اعمال المهرجان ألقى عدد من الاساتذة الجامعيين والباحثين والادباء بحوثاً تناولت عصر الشاعر وحياته وشعره. كما القى الشاعر خليل خوري مختارات من شعر الشريف الرضي اعقبه الدكتور محمد توفيق حسين من كلية الآداب ـ جامعة بغداد فقرأ ملخصاً لبحثه حول عصر الشريف الرضي، عقب عليه الدكتور هاشم الملاح من جامعة الموصل. بعد ذلك القت الدكتورة ابتسام مرهون الصفّار من كلية التربية جامعة بغداد موجزاً لبحثها المعنون بـ: المؤثرات العامة في شعر الشريف الرضي. وكان المعقب هو الدكتور محمد حسين الصغير من كلية الفقه في النجف الاشرف. بعد ذلك القى الدكتور محمود الجادر (كلية الآداب ـ جامعة بغداد) بحثه المكرس للرؤى الاجتماعية والأخلاقية في شعر الشريف الرضي وعقب عليه الدكتور بهجة الحديثي..

أما برنامج اليوم الثاني فقد اشتمل على أربع محاضرات لكل من الدكتور عناد غزوان وقد عقب عليه الشاعر خالد علي مصطفى ثم القى الاستاذ حميد الهيتي بحثاً بعنوان الرفض في شعر الشريف الرضي عقب عليه الدكتور هادي



الشريف الرضي

الحمداني. ثم جاء دور بحث الدكتور عبدالاله الصائغ وقد عقب عليه الدكتور علي جعفر العلاق. ثم القى الدكتور كامل مصطفى الشيبي بحثاً بعنوان حجازيات الشريف الرضي عقب عليه الاستاذ عبدالرضا علي من جامعة الموصل اما البحث الأخير فقد كان للدكتور أحمد نصيف الجنابي الذي لم يتيسر له قراءة بحثه لأسباب قاهرة. بل أكتفي بقراءة التعقيب الذي كتبه الدكتور محمد ألبكاء اثر قراءة البحث في الكتاب الذي صدر عن حياة الشريف الرضي وشعره.

لقد كان الاحتفال بألفية الشريف الرضي تأكيداً لمسار فكرة مواصلة الحاضر بمجد الماضي وتوفير القناعة لأجيالنا، بأن احياء ذكرى الاجداد يحفز الاحفاد على مواصلة الطريق الذي ارتضته هذه الامة لمسيرتها الخالدة، فالشريف الرضي علم من اعلام هذا التراث العربي الخالد. وهو صوت متميز من اصوات التاريخ على صعيد الشعر والفكر في عصر حق لصوتٍ مثل صوته ان يسجل اعتزازاً بأنتماء عربي أصيل.

وقد جاء في البيان الختامي الذي القي في جلسة الختام إن احياء ذكرى الشريف الرضي يأتي في أطار ظرف تاريخي دقيق تعيشه امة الشاعر وتواجه فيه واقعاً تماثل التحديات فيه ماشهدته الارض العربية من تحديات عصره.

واذا كان طموح الشريف الرضي في مواجهة واقعه ذاك قد تشكل في عطائه الشعري حلماً بتنقية الاديم العربي من أوضار التسلط والتجزئه فأن الاحفاد يقفون اليوم وعلى الاديم نفسه، ليحولوا ذلك الحلم واقعاً يزخر بالبطولة والفداء والطموح الى اعادة بناء وحدة الامة من جديد وترصين مسيرتها.

بقي أن نذكر أن اللجنة العليا للمهرجان أصدرت:

١ ـ كتاب مختارات من شعر الشريف الرضي اشرف على اعداده الاستاذ الشاعر محمد جميل شلش والدكتور علي جعفر العلاق والدكتور محسن أطيمش .

٢ ـ جمعت الدراسات والبحوث التي قدمت في المهرجان . بكتاب تحت عنوان (الشريف الرضي . دراسات في ذكرا الالفيه) . . كما صدر كتاب تبسيطي للفتيان عن حياة الشريف الرضي .

٣ ـ صدر طابع تذكاري بالمناسبة وتمَّ تجديد ضريح الشاعر . .

ـ الأقلام ـ

رسائل جامعية

الجزائر في أدب البير كامو

نوقشت في كلية الأدب ـ جامعة بغداد ، مؤخراً ، رسالة الماجستير الموسومة «الجزائر في أدب البير كامو» للطالب الجزائري توزان عبدالقادر .

وقد تشكلت هيئة المناقشة من الاساتذة :

١ . الدكتور عناد غزوان ـ رئيسا لهيئة المناقشة .

٢ . الدكتور جميل نصيف التكريتي ـ عضواً .

٣ . الدكتور قنبر مجيد الطويل ـ عضواً .

٤ . الدكتور صلاح خالص ـ عضواً ومشرفاً على الرسالة .

لقد عرف البير كامو ١٩١٣ ـ ١٩٦٠ ، أديبا وفيلسوفاً ، وقد حاز على جائزة نوبل في الأداب عام ١٩٥٧ ، وانتشرت افكاره الفلسفية واعماله الادبية ، وخاصة الروائية منها ، في الوطن العربي بصورة كبيرة ، على اثر ترجمة اعماله الفلسفية وخاصة : «اسطورة سيزيف» و «الانسان المتمرد» وزواياته «الغريب» و «الطاعون» و «السقطة» و «الموت السعيد» اضافة الى مسرحياته واقاصصيه وكتبه النثرية الاخرى ، وتتمحور افكار كامو بصورة عامة ، حول فكرتي العبث والتمرد ، وقد بشر بهاتين المتلازمتين ـ عنده ـ من خلال اعماله الفكرية والادبية معاً ، ولعل روايته الشهيرة «الغريب» تحمل اكثر من غيرها ملامح هاتين الفكرتين ، وذلك من خلال شخصية بطلها «مرسو» الذي أعتبر انموذجاً للشخصية العبثية وقد كرست دراسات كثيرة ، حول أدب وفلسفة البير كامو وخاصة روايته المذكورة ، وكان تأثير هذه الرواية ، وبطلها ، كبيراً في الادب العالمي والعربي فقد طغت خلال عقد الستينيات انماط مشابهة لهذه الشخصية في الرواية العربية وقد تناولت جوانب هذا التأثير دراسات نقدية كثيرة .

والباحث السيد توزان عبدالقادر ، لم يتناول معظم هذه الجوانب ، وذلك لتمسكه بعنوان بحثه من ناحية ، ولكون هذه الاراء التي سقناها في المقدمة اصبحت شائعة على نطاق واسع من ناحية اخرى انما تناول موضوعه من زاوية جديدة تتمثل في الصورة التي ظهرت فيها الجزائر ، ارضاً وشعباً وحضارة ، في أدب البير كامو من ناحية ، ومؤثرات الجزائر ارضاً وشعباً وحضارة في شخصية وادب كامو من ناحية اخرى .

فهل وفق الباحث في اجلاء صورة الجزائر في ادب كامو؟

وهل وفق في اجلاء المؤثرات التي كان لها تأثير كبير في ادبه؟

وهل اتبع منهجاً ، يتيح له ذلك؟

وهل تمسك حقاً بما يفرضه عنوان البحث من افكار واراء واستنتاجات؟

ان الاجابة على هذه الاسئلة ، التي تتعلق بصلب البحث ، نثبتها في ملاحظات وجيزة ، بعد استعراض سريع لمحتويات الرسالة .

لقد تصدى الباحث . في تمهيد طويل يتكون من «٦٠» صفحة ، لمجموعة من المواضيع التي يراها مهمة ، قبل البدء بالبحث ، ومن هذه المواضيع ، قضية مازالت موضع اجتهاد ، الا وهي : هل ان كامو جزائري ، أم انه فرنسي ، ويعرض لأراء من يقف مع الرأي الاول . واهمها مولد كامو في الجزائر وقضاء فترة طويلة فيه ، ووقوفه مع الجزائريين ضد الاستعمار الفرنسي ، ودفاعه عن الجزائر في مناسبات كثيرة ويرى الباحث ان هذه الاسباب غير كافية ابداً لاعتبار كونه جزائريا ، ويرد على أصحاب هذا الراي قائلا :

«ان خرافة المولد في عصرنا ، لاتثبت انتساب المولود بارض اليها ، وان الانتساب هو اختيار يقره الفرد بحريته ويثبته بعمله واخلاصه لتلك الارض التي يزعم انه منها ، ولو صدق زعم هؤلاء لاصبح الآلاف من أبناء المهاجرين الجزائريين المولودين بفرنسا فرنسيين ، والمئات من ابناء الدبلوماسيين المولودين خارج اوطانهم ينتسبون الى عشرات هذه الدول بالولادة ـ ٢» .

وواضح انه من خلال هذا الكلام ، يقف مع الرأي القائل ان كامو ليس جزائريا ، ومن أجل أن يعزز هذا الرأي يدرس في التمهيد الادب الجزائري بين اللغتين العربية والفرنسية والادب الفرنسي بالجزائر ليتوصل الى اختلاف كبير بين الادبين ، من ناحية المعطيات الفكرية والاختلافات الاسلوبية واللغوية . ليتوصل الى خصوصية ادب كامو .

وبعد هذا التمهيد ، يبني دراسته ، مقسماً أياها الى ابواب ثلاثة ، كل منها يحتوي ثلاثة فصول ، ما عدا الباب الثالث ، فانه يحتوي فصلين اثنين .

وعقد الباب الاول لدراسة «ظواهر التأثر في حياة البير كامو وأدبه وفلسفته» حيث تناول في الفصل الاول منه «علاقة الجزائر بحياة البير كامو» وحاول ان يتعقب تاريخياً وصول اجداده الى الجزائر ثم ولادته وحياته وعمله في الجزائر . ودرس في الفصل الثاني «الجزائر في مؤلفات البير كامو الادبية» حيث استعرض اهم اعماله الروائية والقصصية والمسرحية ومقالاته المختلفة



البير كامو

قدم لها بتمهيد عن مفهوم الادب عند كامو. ثم درس في الفصل الثالث «فلسفة البير كامو وعلاقتها بالجزائر» حيث استعرض فيه مؤلفات كامو الفلسفية وتطور محوري العبث والتمرد في فلسفته ثم موقفه من الديانة المسيحية وأخيراً علاقه فلسفته بالجزائر.

وكرس الباب الثاني لدراسة «المؤثرات السياسية والاجتماعية والطبيعية». حيث درس في الفصل الاول «المؤثرات السياسية» فبحث في مواقف كامو السياسية تجاه بعض القضايا العالمية والثورة الجزائرية ونضاله في الجزائر ثم موقفه الاخير من الثورة ثم درس الباحث في الفصل الثاني «المؤثرات الاجتماعية» فتناول العلاقة التي تربط كامو بالمجتمع الجزائري وخاصة سكان الاحياء والفقراء واهتمامه بالعادات والتقاليد والمقاهي والمرأة، ثم درس في الفصل الثالث «المؤثرات الطبيعية» فتناول وصف الطبيعة والالهام الفلسفي وبعض المؤثرات الاخرى.

أما الباب الثالث فقد عقده لدراسة «مظاهر التأثر في روايتي الغريب والطاعون» وقد درس في الفصل الاول رواية الغريب متناولا أثر الطبيعة فيها، ومعناها الفلسفي ودلالة استخدام العربي والعرب في هذه الرواية ثم تفسيرها السياسي. ودرس بناءها الفني، ودرس في الفصل الثاني رواية «الطاعون» فقدم بتمهيد حول هذه الرواية ودرس معناها الفلسفي ثم وصفها لمدينة «وهران» باعتبارها مسرح الحدث الروائي، ثم بين معناها السياسي وبناءها الفني.

ثم انهى بحثه بخاتمة، وقوائم بالمصادر والمراجع المعتمدة.

هذه بايجاز شديد محتويات البحث. وقد أجازت هيئة المناقشة هذه الرسالة. ولكي تكون الملاحظات التي نراها مهمة، حول هذا البحث، واضحة، نود تثبيتها حسب أهميتها:

١. لقد حدد الباحث، عنوان بحثه بـ «الجزائر في أدب البير كامو» ونرى ان هذا العنوان يتطلب، قبل كل شي، دراسة فنية وفكرية للنص الادبي عند كامو، ثم استخلاص العناصر الاساسية فيه، وعلى رأسها الشخصية والحدث. وعن طريق فهم أبعاد الشخصية (روائية أم مسرحية) يمكن فهم علاقتها المتبادلة بالمكان وهو الجزائر، باعتباره أحد البواعث الابداعية عند كامو. وثم التوصل الى فهم الرموز، والثوابت، المتغيرات التي تتفق سلباً او ايجاباً مع المحيط الاجتماعي. ان شيئاً من هذا لم يحصل، باستثناء ما جاء في دراسة الباحث عن رواية «الغريب»

وبالذات الصفحات ٢٢٧ ـ ٢٤٠ وما جاء في دراسته أيضاً عن رواية «الطاعون» وبالذات الصفحات ٢٦٤ ـ ٢٧٨. واننا نرى ان هذه الصفحات القليلة، هي فقط المتن الحقيقي للبحث، أما الابواب الاخرى، فما هي الا مقدمات وعروض كتب، تلقي الاضواء على شخصيبة كامو كاديب وفيلسوف، ولكنها لاتقدم لنا نحن بصدد دراسته وهو «الجزائر في أدب البير كامو»

٢. ان اثقال العنوان بدراسات ثانوية وعدم القدرة على طرق متن الموضوع، ليس من صفات البحث الاكاديمي الجاد، ومن الجدير بالذكر ـ وهذه الرسالة مثال ليس الا ـ ان امراً كهذا، منتشر على نطاق واسع في بحوثنا الاكاديمية، ويجب الانتباه الشديد الى هذا الجانب، والا فان المقدمات والمدخل ستقتحم متون البحوث، وهي في طريقها الى ذلك.

٣. لم يكن الباحث دقيقاً في دراسته، لما يسميه «أدب كامو» فتحت هذا العنوان درس مايلي:

أ ـ فلسفة كامو

ب ـ مواقفه السياسية

ج ـ مقالاته المختلفة في الجوانب السياسية والاجتماعية... الخ.

٤. اعتمد الباحث منهجاً تاريخياً فأدى ذلك، وهنا تكمن خطورة المنهج، الى ان تتحول رسالته الى «كامو في الجزائر» بدل ان تكون «الجزائر في ادب البير كامو» ولاشك ان العنوان الاول، الذي اقترحناه يتطلب تتبعاً لهذه الشخصية ومتابعة افكارها الفلسفية والادبية والسياسية وهذا ما فعله الباحث على احسن وجه، اما العنوان الثاني فيتطلب، بل يفرض منهجاً تحليلياً ـ تركيبياً، يقوم فيه الباحث بتحليل النص الى عناصره الفنية والفكرية، ليبرز المؤثرات التي يريد تشخيصها.

■ **عبدالله ابراهيم**

معارض

قتيبة الشيخ نوري في معرض لم يشهده

حين كان منهمكاً يرسم لاقامة معرض شخصي ظل يكرر بأنه سيكون فاتحة جديدة وخروجاً كلياً عما عهدناه في السابق. ترى هل كان الفنان قتيبة الشيخ نوري يبصر قدره.. ويتلمس في بقع الدم وخطوطه السيالة على السطوح والوجوه والمدن الثلجية بانه كان مقبلا على نهايته المأساوية، وان وجهه المليء بالتحفز.. المشبع بالتوثب سيتهشم على رصيف حاد وان سيارته التي راح يسابق بها الزمن لامتلاك مشاريعه الفكرية والحياتية ستنزلق به الى الأبد؟

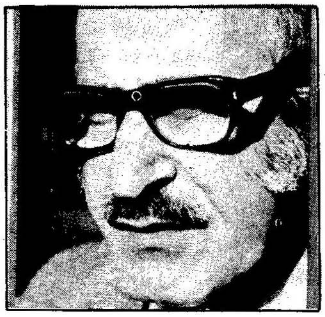
ففي معرض قتيبة الشيخ نوري الطبيب الفنان والمصور (١٩٢٣ - ١٩٧٩) والذي أقيم في ٢١ أيلول ١٩٨٥ على قاعة الاورفلي عقب مرور اكثر من ست سنوات على رحيله دلائل تشي بمثل هذه النبوءه.

في الفترة الاخيرة من حياته كان يتحدث عن بوادر تحول جذري في تفكيره أخذ ينغمر في مشاكل ميتافيزيقية وهو يبحث في الاصول الاسلامية عن المثلث ومدلولاته وقيمته الهندسية والفلسفية. وفي كل مرة كان يكرر «ربما في النتيجة سأسلك مسلك الأسلاف» اذ من المعروف انه ينتمي لعائلة ذات اصول دينية عريقة. وربما كان في احساس قتيبة نوع من الارهاص الذي دفعه نحو البحث الفكري من جانب واظهاره في الفن من جانب آخر.

ومن المعلوم أن اسلوب الفنان كان ذا طابع تجريدي هندسي وقد انشغل فترة ليست بالقليلة في البحث عن موضوع الدائرة متخذاً اياها أساساً في تكويناته الفنية منطلقاً من ان الدائرة وما فيها من دلالات كونية لها إنعكاساتها على الفكر العربي ومن ثم على فن المنمنمات الأرابسك واتخذ من الدائرة في تكويناته اشكالا ذات طابع هندسي علمي اضاف اليها فيما بعد الكتابة العربية باسلوب تزييني تتخلله جمل ومفردات مقروءة تخضع هي الاخرى لانحناءات الدائرة وشكلها.

غير ان الفنان قتيبة الشيخ نوري كان يمارس الرسم والتصوير الفوتوغرافي بصفة جانبية بالقياس الى مهنة الجراحة والطب ولكنه حظي من بعض نقاد الفن على صفحات الجرائد بملاحظات عن اعماله الفنية اتسمت بالقسوة التي حيرته وربما اربكته لانه لم يستطع ان يجد لها مبرراً.

لعل الدكتور قتيبة لم يكن فناناً ذا اسلوب او اتجاه مؤثر في الرسم ولعله لم يسع أصلا لمثل هذا الغرض بل كان انساناً يجد في نفسه قدرة على ممارسة فن تعبيري ينفذ من خلاله الى العالم فمارسه بشكل تلقائي من غير شروط او مطالبات غير شروط الانسانية ومواقفه فيها. انه بالتأكيد كان شخصاً عميق الثقافة متعدد المواهب والقدرات يمتلك طاقة فكرية دينامية وكان قادراً على تحريك الاجواء الساكنة وبث الحياة في عروق يابسة. غير ان القلق الذي دب



قتيبة الشيخ نوري ١٩٢٢ - ١٩٧٩

في نفسه اخذ يثير هواجس ومخاوف سرعان ما وجدت طريقها في فنه فآرتبكت سطوحه وامتزجت بألوان داكنة كثيفة غلب عليها طابع التلقائية والانفلات العاطفي بعد ان كانت سطوحه مدروسة بعناية واتقان.لقد تحولت الخطوط والدوائر الهادئة الى انفجار عاطفي صارخ. احسست ازاءها بان الفنان فيه يقف بين مرحليتن: مرحلة تجاوزها واخرى لم تتبلور بعد.

ولدى مشاهدة ما عرض مؤخراً من نتاج كان الفنان قد انجزه قبل وفاته حين كان يتهيأ لاقامة معرض شخصي جديد نلاحظ في لوحاته الاجواء الانسانية الكابية حيث الالوان تدلق على السطوح فاقعة يتميز الاحمر بشكل صارخ وكثيف ولأول مرة تمثل الانسان شخصاً مرئياً في تكويناته اذ يبدو محاصراً تتداعى فوقه الجدران وهو يحاول الامساك بها ليتفادى انسحاقه بين فكيها.. ولكن كان للقدر معه حساب آخر ربما احس به فتوهجت شعلته لتنطفيء.

■ مي مظفر

مسرح

ماذا حقق عرض مسرحية الأنسان الطيب

لم يكن مسرح الكاتب الألماني (بريخت) معروفاً بالنسبة للمشاهد العراقي قبل فترة السبعينات بالشكل الذي عرف به بعد تلك الفترة، وهذا يعني إن اتساع رقعة النشاط المسرحي في العراق خلال هذه المرحلة دفع بالفرق الرسمية والأهلية الى تناول العديد من المسرحيات العالمية وتقديمها على خشبة المسرح، فكانت حصة (بريخت) من تلك الأعمال على نطاق الفرق المسرحية المعروفة، هذه النصوص المعدة:

(دائرة الطباشير القوقازيه). (بونتيلا وتابعه ماتي) من تقديم الفرقة القومية للتمثيل، و(إمرأة شتزوان الطيبه)، تقديم فرقة المسرح الشعبي وفرقة المسرح الفني الحديث.

كانت كلمة الفرقتين على احدى صفحات المنهاج جميلة ومعبرة، تعكس صيغة التعاون، وتعج بكلمات الأطراء والمديح والتألق والمتاعب الكثيرة والتجارب، والرواد الذين كبروا لكنهم لم يشيخوا، والخبرة، ومواقع الضوء

المتألقه، وما الى ذلك من عبارات تدل على اهمية الفرقتين وثقلهما في الساحة المسرحية. هذه مسألة لاغبار عليها، فالكل يعرف دور فرقة المسرح الشعبي، وفرقة المسرح الفني الحديث في هذا المجال، الا ان تأثير مثل هذا الأطراء يكون أكثر عمقاً لدى الجمهور فيما لوجاء على لسان أحد المسرحيين من خارج الفرقتين، فرواد المسرح العراقي، من العارفين بنشاط الفرق المسرحية هم كثيرون، لايترددون من قول كلمة الحق عند الطلب.

لمست من خلال المعلومات التي وردت في منهاج المسرحية بان المهمة الكبيرة في هذا العمل كانت تقع على عاتق المخرج الدكتور عوني كرومي، فهو اضافة الى قيامه بعملية الأخراج فانه قام ايضاً بتصميم الانارة والديكور، ويبدو أنه استطاع ان يتحكم في توزيع وقته قدر المستطاع رغم الطاقة الأستثنائية الكبيرة التي يحتاجها الفنان لتنفيذ مثل هذه الأمور في عمل مسرحي واحد.

كان الافضل للدكتور كرومي أن يتفرغ لعملية الأخراج كي تخفف عنه ذلك الجهد الكبير ويوزعه بين اعضاء الفرقتين ممن يمتلكون خبرة طويلة في النواحي الفنية. ان الجهد الأستثنائي من قبل المخرج يحدث في الغالب مع الفرق التي تمتلك عناصر قادرة أوكفوءه لتغطية مثل هذه الحالات، فيضطر للقيام بتصميم الأنارة والديكور واختيار الموسيقى وحتى عمل مكياج شخوص المسرحية.

ان المجمل العام لمنظور الديكور بدا بشكل متناظر (سيمترك)، فلووضعنا خطاً طولياً يقسم المسرح الى قسمين لوجدنا توازناً هو أقرب الى الملل منه الى القيمة الجمالية، رغم ان المخرج استطاع في حالات عديدة كسر هذه الرتابة باستعماله مناطق مرتفعة على سطوح تلك الكتل.

بدت امكانية الفنان عوني كرومي واضحة في وضع الميزان الحركي للممثلين، وكانت هذه الحالة تتجلى في المواقف التي تحتل مساحات واسعة على خشبة المسرح سيما في منطقة وسط الوسط، الا أن حالات الأرتباك كانت تبرز في التجمع الكثيف لعدد من الممثلين في مساحة صغيرة، وهذا ما كان يحدث داخل (الدكان) وأمامه حيث لاتستوعب تلك المساحة مثل ذلك الزحام الحركي الذي يتسبب حتماً في حدوث الحجب المستمر وتفتيت التركيز وضياع التوازن، ومع هذا فقد شعر المشاهد بأجواء فنية ترتقي الى روحية المسرح ورسالته، أجواء تخلو من النكتة المصطنعة والحركة الفقيرة التي تستجدي اضحاك الجمهور، وافعالا بسيطة خالية من التعقيد ومفهومة لدى المشاهد وبعيدة عن جو الأنفعال الميكانيكي، انها حالات تذكرني في بعض جوانبها بما أكده الاستاذ شفيق مقار في كتابه (دراسات في الأدب الأوربي المعاصر) حيث قال: «يقوم التكنيك البرختي في الاخراج المسرحي على ان



مشهد من (الأنسان الطيب)

الممثل يجب ان لايؤدي دوره كما لوكان يجسد الشخصية التي يمثلها، بل بوصفه راوية يسرد أفعالا قام بها شخص آخر في زمان سابق، وكيما يصور الممثل تلك الأفعال ويجعلها مفهومة للمشاهدين، فأنه يودي حركات الشخص الذي يمثله، ويحاكي بذات صوته وتعبيراته الوجهية والأيمائية ولكن على أساس انه ينسخها، مع مراعاة التبسيط والتجريد في الحركة، والأيماءة، والبرود، والبعد عن الأنفعال». .

هذه مسألة يبدو أنها ممكنة في الحالة النظرية، الا أن صعوبتها تتجسد أضعافاً في التطبيق العملي، ولا أعتقد أن بريخت نفسه لايحيد عن الكثير من خطوطها عند التطبيق.

وفي كتاب (الدراما الحديثة) يتأكد هذا الجانب بوضوح، فقد ذكر السير (جون جيلجود): «أن نظريات بريخت مبهمة وفيها ادعاء» كما ان استاذ المسرح (سيرأليك جينيس) يتحدى بريخت ان يضع نظرياته موضع العمل بالنسبة لضرورة احلال الفكر والعقل محل الأثارة والأنفعال، ويقول بأن عروض بريخت المسرحية كانت تنزع الى ابراز حالة على النقيض من ذلك فبدلا من أن تنتفي منها عوامل الأثارة والأنفعال كانت تبرز استاذيته في استغلال تلك النواحي.

اشترك في التمثيل تسعة عشر ممثلا وممثلة، أذكر منهم، الفنانون جعفر السعدي، سامي عبدالحميد، خليل شوقي، يوسف العاني، د. عبدالمرسل الزيدي، ماجده السعدي، د. عقيل مهدي، هاشم السامرائي.

لقد وجدت طاقات شابة متطوره استطاعت أن تجمع بسهولة بين مرونة الصوت والجسم وقدرة العطاء والتعبير وتكون اللولب الرئيسي على خشبة المسرح، بينها الفنانة أثمار خضر التي لعبت دور (المرأة الطيبة) والفنان منير العبيدي الذي مثل دور (الشاب).

كان حضور الفنانة أثمار متميزاً حيث بذلت جهداً مخلصاً في تمثيلها لشخصيتين متنافرتين، فأضافة الى دورها الأول فقد قامت ايضاً بتمثيل دور

(ابن العم)، وأعطت البعد المقنع لكل دور جاعلة نمو الصراع النفسي والطبقي بينهما قوياً ومتبايناً كان ظهورها مع الفنان منير العبيدي يشكل قيمة فنية مؤثره تشد المشاهد وتركز انتباهه على سياق الأحداث، وتقوده الى الأتجاه الذي يستطيع من خلاله ان يبسط معرفته على الأمور وهذه بعض خاصيات المسرح الملحمي الذي يعتمد ايضاً على السرد في طرح الفكره والمحاجاة في المواجهة والبناء والعقل في نمو الصراع.

ان امكانية الفنان منير على الحركة المرنة والصوت المعبر جعلت المشاهد يتابع ظهوره وتنقلاته على الخشبة بتركيز واهتمام.

لقد ضمت هذه المسرحية عناصر فنية جيدة ساعدت بادائها على تركيز وعمق الحالة التكنيكية. اذكر منهم الدكتور مرسل الزيدي في دور (النجار) والدكتور عقيل مهدي في دور (الشرطي، المنادي) والفنان هاشم السامرائي في دور (الزوج) والفنانة خديجة منحي في دور (العجوز).

ورغم ان الفنان رائد محسن بذل جهداً في تمثيله لشخصية (الحكيم الثاني - الطفل) الا أنه بدا اشبه بالضائع بين حجم وقابلية كل من الفنانين جعفر السعدي وخليل شوقي.

لم يكن دور (الحلاق) الذي مثله الفنان سامي عبدالحميد صعباً أو مركباً، بل كان بسيطاً في ابعاده، ومما لاشك فيه بأن الفنان سامي يمتلك قدرة فنية أكبر من تلك التي ظهر عليها بتمثيله لتلك الشخصية.

ان العرض الهادىء النظيف لهذه المسرحية تخللته لمحات فنية متطورة وأخرى كانت في وضعها أقرب الى الجمود، أذكر منها:

١ - افتقاد القيمة الفنية بتكرار حالة الأصوات المسجلة التي كانت تبدو مقبولة في البدايه.

٢ - انزال الستاره العمودية وتقديم بعض المشاهد القصيرة أمامها ساعد كثيراً على تبديل المناظر خلفها دون ارباك، بل ان العملية بمجملها وتكرارها أكثر من مرة عكست حالة فنية يتطلبها الموقف دون افتعال.

٣ - كان الحجب واضحاً وملموساً بين الممثلين داخل (الدكان) وأمامه، وقد تكررت هذه الحالة في أكثر من موقف سيما بين العجوز وابن العم (المرأة الطيبة) والشرطي.

٤ - مشهد الزفاف بحضور القاضي الذي احتل مكاناً فوق دكان الحلاق كان مؤثراً بتوزيعه الحركي وانارته.

٥ - تحويل دكان الحلاق الى معمل للتبغ أدى الغرض المطلوب دون أي ارباك.

٦ - جمالية التوزيع الحركي في المشهد الأخير بين المرأة الطيبة والمجموعة.

■ سعدون العبيدي

تونس

حلقة دراسية في حقوق المؤلف

عقدت في الحمامات بتونس خلال الفترة ٢ - ١١ ايلول - سبتمبر ١٩٨٥ حلقة دراسية خاصة في مجال حقوق المؤلف بالبلاد العربية من قبل منظمة الامم المتحدة للتربية والعلوم والثقافة (اليونسكو) وقد حضر الحلقة السادة الطاهرين سلامة مدير عام الجمعية التونسية للمؤلفين والملحنين والمختار العمراني رئيس قسم التوثيق بالمكتب المغربي لحقوق المؤلفين وسيدي محمد عن وزارة الثقافة بموريتانيا ومحمد عبد الله الطوريجي عن وزارة الاعلام بالسعودية ومحمد هيتمي العواد عن وزارة الاعلام بالبحرين ومحمد بن سعيد الوردي عن وزارة التراث القومي والثقافة بسلطنة عمان وعمارة المرسني متصرف الجمعية التونسية للمؤلفين والملحنين واحمد محمد عبد الله عن وزارة الاعلام في قطر ودحه محمد الحبيب عن جمعيه المؤلفين بالجزائر ومحمد ابوضيف علام عن مكتب حماية حق المؤلف في مصر وأحمد عربيات المستشار القانوني لوزارة التربية بالاردن وباسم عبد الحميد حمودي رئيس تحرير مجلة التراث الشعبي ومعاون المدير العام لدائرة الشؤون الثقافية بالعراق ومحمد احمد ممثلا عن مكتب النائب العام بالسودان وممثل الصومال الذي وصل متأخراً ليحضر الجلسات النهائية للحلقة التي عقدت أجتماعاتها بالمركز الثقافي الدولي بالحمامات برعاية الاستاذ عبد العزيز قاسم مدير المركز مدير المكتبة الوطنية ممثلا عن وزير الثقافة التونسي وباشراف الاستاذ عبد الرحمن العامري نائب مدير قسم حقوق التاليف باليونسكو.

في الجلسة الافتتاحية القيت كلمات الترحيب المناسبة ثم انتخب المجتمعون بترشيح من ممثل الجزائر وبالاجماع الطاهرين سلامه (تونس) رئيسا للحلقة وباسم عبد الحميد حمودي (العراق) نائبا اولا للرئيس واحمد محمد عبد الله (قطر) نائبا ثانيا وقد حضر الى جانب ممثلي هذه الدول ممثلون اخرون عن منظمات اقليمية عربية هم منى الطاهر عن الالكسو وسعد الغريبي عن مكتب التربية العربي لدول الخليج وعلام عبد الله القائد عن مركز التراث الشعبي لدول الخليج العربي.

× ×

عقدت جلسات الحلقة على فترتين في اليوم الواحد وقد تضمنت محاضرات اعقبتها مناقشات مستفيضة في المحاور التالية:

مقدمة الى قانون الملكية الادبية والفنية / الجدول العام حول حقوق التاليف حقوق التاليف في البلاد اللاتينية والانكلوسكسونية والاشتراكية والنامية/

الشـروط العـامـة لحماية المصنفات في هذه البلدان / المصنفات المحمية / المصنفات الشفاهية والتابعة للملك العام / المصنفات الفولكلورية / المصنفات المنشورة في الصحافة والمصنفات السينما توغرافية / الجوانب القانونية في حقوق التـاليف ونـزاعـات المـؤلفـين والنـاشرين والحلول المتخذة في مختلف البلدان / تداول المعلومات وحقوق المؤلف / دور حقوق المؤلف واثارها في الابداع الوطني / الادارة وحق المؤلف / قانـون جمعيـات المـؤلفـين وكيفية العمل به / الاتفاقية العـالميـة لحقـوق المؤلف / الملكيـة الادبيـة والفنيـة في القانون العربي المقارن / تجارب حق التاليف وقوانينها في اقطار المشاركين.

× ×

لقد توضح نتيجة المحاضرات والمناقشات التالية لها ان البلدان الاوربية بالذات تختلف في تقييماتها لحقوق التاليف وان هناك صراعاً بين المبدعين والناشرين حول النسب الافضـل وان الـدول الاشـتـراكيـة والـدول ذات الـبـرنـامج الاقتصادي المخطـط اقـرب الى حماية حق المؤلف الفرد في فترة حياته ولكن احترامها لحقوق الـورثـة يقـل نتيجـة تطبيقـاتها المتعلقة بالملك العام وأن دول العالم النامية لاتزال متخلفة في هذا المجال باستثناء بعض البلدان.

اما في الـدول العـربيـة فهنـاك جمعيـات لحقـوق التـاليـف في المغرب وتونس والجـزائـر، ومكتب خاص في مصر وهنـاك قانـون لحمايـة حق المؤلف في العراق ونقابات وجمعيات تشرف على تحقيقه وهناك قانون مطبق بهذا الشأن في الاردن.

ان معظم الـدول العـربيـة لم توقـع لحد الان على القـانون لحماية حق المؤلف الذي اقره مؤتمر وزراء الثقافة العرب الذي عقد ببغداد عام ١٩٨١ وكان للاستاذ عبـد الجبـار البصـري (عضـو الـوفد العراقي) فضل تحريره باشراف لجنة عاملة تألفت من الطيب صالح وعبـد الـرحمن العـامـري (اليـونسكـو) وصـالح عباده (الجزائر) وسامي مهدي (العراق)

× ×

ان الاتفـاقيـة العـالميـة لحقوق المؤلف التي عدلت في باريس ١٩٧١ قد حوت على احـدىٰ وعشـرين مادة تتعلق بتنفيـذ تطبيقـات حقـوق المـؤلف ومـلاحق وبـروتـوكـولـين تفصيليين بالنسبة للقضايا الاجرائية لكن المهم هنا ان التطبيقات الخاصة بالحماية تختلف في نسبها وسعة حرية المؤلف او الناشر في التحرك من اجل الحصـول على هذه الحقـوق طبقـا لقوانين الدولة وقد جاءت برقية المشاركين في هذه الحلقـة الـدراسيـة للسيـد احمـد مختار أمبو المدير العام لليونسكو لتعزز دور الخبراء الحكوميين الذين يستطيعون الاسهام بنشاط من اجل تذليل الصعوبات النـاشئـة عن التطبيق بالاضـافـة الى تطوير الخبرة اللازمة عن طريق الاحتكاك والنقاش في ملتقيات من هذا اللون.

■ باسم عبد الحميد حمودي

بيروت

الدكتورة رجاء نعمة

تحلل موسم الهجرة.. نفسانياً

رجاء نعمة اعطتنا قبل الان مجموعتين قصصيتين «طرف الخيط» «والصورة في الحلم». واليـوم تطـل علينا مجدداً عبر دراسـة تحليليـة لروايـة الاديب السـوداني الطيب الصـالـح «موسم الهجرة الىٰ الشمال والتي قدمتها كأطروحة لشهادة الدكتوراه فنالت عليها درجة جيد جداً. وقد كان لنا معها هذا اللقاء.

● لم نعتـد ان نرىٰ في تاريخ النقـد العـربي دراسـة ضخمة بحجم اطروحتك تكرس لتحليل ونقد عمل ادبي واحد لاديب واحد، بهذا العمق وهذه الجدية فلماذا؟.

- تتجـه الـدراسـات الحديثة في النقد الادبي بصورة عامة الىٰ التعمق في عمل واحـد، مثـل «غـريماس»، مؤسس السيمانتية نراه يفرد لدراسة قصة قصيرة لـ «مـوبـاسـان» كتاباً بأكمله. فالنقد الحديث لم يعد يكتفي بتفسير العمل الادبي وشرحه علىٰ ضوء نظرية او ايديولوجية، بل يعمد الىٰ تفكيك النص واستخراج عناصره الاساسية المكونة له أوكشف البنىٰ الاساسية التي يتشكل فيها، كالبنىٰ اللـغـويـة او الـخـطـابـيـة الـسـرديـة او الـبـنـىٰ الـروائـيـة - القصصية التي تظهـر العـلاقـات الخفية لبعض الشخصيات ببعضهـا الاخر وتفاعلها فيما بينها وتأثير كل ذلك عليها وعلىٰ مجرىٰ الحدث.

والدراسات الحديثة هذه باتت تهتم مثلًا بالمكان او الزمان. فيمكن اجراء دراسة خاصة لأحد هذين العاملين وتبيان ارتباطهما العضوي بالشخصية كاطار تتحرك فيهما. من هنا تدخل امور كثيرة كالاحصاءات.

بعض الدراسات تحصي الافعال والصيغ الواردة فيها، لاظهار البنية الزمنية للقصة وكشف تداخل الازمنة ووضع الشخصية في الزمن الصحيح الموضوعي الـذي تحمله مقـومـاتهـا. في هذا المنحىٰ التعميقي اجد افـادة كبيـرة تجنب البـاحث مغبـة الـوقـوع في الاسقـاطـات الايـديـولوجية المسبقة. فعلىٰ سبيل المثـال، معظم الـدراسـات التي تنـاولت موسم الهجـرة، ان لم ينقـل كلهـا، اعتبرت شخصية مصطفىٰ سعيد رمزاً للجيل الذي ناهض الاستعمار. بينّت في دراستي، ومن خلال احصاء البنية الزمنية فيها، كيف ان مصطفىٰ سعيد يعيش متقوقعاً في الزمن الماضي طيلة القصة، فلا يمكنه والحالة هذه ان يمثل جيلًا بأسـره، فالجيـل الذي شهد الاستعمار وناهضه، عاش الازمنة متأصلة مستمرة يرتبط ماضيها بحاضرها وينظر من خلال ذلك الىٰ مستقبله فيها ومستقبل وطنه، من هنا خلصت الى القول ان مصطفى سعيد لا يمثل سوىٰ نفسه وان شخصية الراوي في المقابل هي التي تمثل جيلًا بأكمله

● هل نستطيع القول بأنك حاولت الاطلالة على رواية «موسم الهجرة الى الشمال لدراسة شخصيات عمل ادبي اكثر من كونها دراسة لكاتب روائي؟ وأليس من الصعب أخذ كل شخصية من شخصيات الرواية ودراستها كلٍّ على حدة؟

- كما في منهج التحليل النفسي للادب اتجاهات عديدة. هناك من يحاول دراسة النص بمعزل عن كاتبه او العصر او المجتمع او الثقافة التي انتجته. وهناك اتجاه اخر يحاول دراسة النص الادبي ويعمد من ثم الى تفسيره على ضوء حياة الكاتب، بمعنى ان يجد له صلة مع حياة الكاتب تعزز النتائج التي وصل اليها. بعض الابحاث تتناول النص الادبي لفهم الكاتب ذاته، يكون هدفها كشف اعماقه والنواة الصراعية التي منها تفجر ابداعه. هذا النمط من الدراسات نراه يتناول غالباً كتاباً مضى على انتاجهم زمناً طويلاً! دراستي تناولت رواية «موسم الهجرة الى الشمال» من وجهة نظر التحليل النفسي ومنها أطللت فيما بعد على سائر اعمال الطيب الصالح من «دومة ود حامد» حتى «مريود». الجزء الثاني منذ «بندر شاه» وقد تركزت دراستي على تناول النص. عالجت فيه سيمائية الشخصية ومن ثم البنية السردية التي تظهر توزع السرد بين الشخصيات تأرجح سردية الراوي بين شخصيتين رئيسيتين هما مصطفى سعيد من ناحية وشخصية الجد من ناحية اخرى. وقد ساعدني تفكيك النص بهذه الطريقة الى كشف الثنائيات الاساسية التي تقوم عليها بنية موسم الهجرة والتي اكتفى النقاد بالاشارة فقط الى الثنائية الثقافية منها اي ثنائية شرق غرب لقد كشفت دراستي ان الثنائية الاساسية في موسم الهجرة ليست شرق / غرب، بل هي الثنائية السيكولوجية التي تظهر تأرجح الراوي وسائر الشخصيات بين عالمي الحلم والواقع ودوافع الحياة والموت. وكانت الركائز بالنسبة لي، شخصيات الرواية وليس شخصية الكاتب، فهي في واقع الامر لا تعني لي الكثير، على الاقل في الوقت الحاضر، لكن لا يعني هذا ان الاتجاه الى دراسة الكاتب مسألة يجب تجنبها. لا، انها مسألة ذات اصول وقواعد، لا يمكن لباحث معاصر ان يدرس حياة فنان او مبدع معاصر له لعدم وجود المسافة الزمنية والتاريخية اللازمة للرؤية الموضوعية، مثل الدراسات التي توجهت للكتاب كدراسة «شارل بودوان» مثلا او «بلمان نويل» او «بيار ريتشارد» او «رولان بارت»، وغيرهم تناولت كتاب وشعراء مثل هوغو وراسين وموباسان وكورنييه ومالارميه وادغار الان بو.

من ناحية اخرى استبدلت الرجوع الى حياة الكاتب وشخصيته، بالرجوع احياناً الى الحقبة التاريخية التي عاشتها الشخصيات الرئيسية ليس لدراسة هذه الحقبة بل لالقاء الاضواء المفيدة على النتائج التي توصلت اليها بغية التحقق من قيمتها وصلاحيتها ليس إلا!! ان لكل اتجاه من هذه الاتجاهات فائدته وقيمته، لكن من ناحيتي أميل الى دراسة الاعمال الادبية بمعزل عن كاتبها في البدء، ومحاولة تعزيز النتائج بظروف حياة الكاتب اذا سمحت مبادىء الدراسة بذلك. ومن المستحسن طبعاً الاطلالة على سائر الاعمال الادبية للمبدع، لان النتاج الادبي ان لم يكن وحده، فهو على الأقل سلسلة لا ينقطع بعضها في جوهرها عن البعض الاخر، بل تتواصل وتتطور وتنمو، مثل حياة الانسان ونلاحظ فيها احياناً تراجعات وارتدادات وغير ذلك.

ومن المفيد جداً ملاحظة كل ذلك والبحث فيه.

● المرأة أطلت في رواية موسم الهجرة الى الشمال من خلال نموذجين غربي وشرقي.. رُسمت نهاية كل نموذج منها، فالى اي حد تتوافق تصورات الكاتب مع مصداقية الواقع الذي تعيشه المرأة في مجتمعها؟

- نلاحظ في «موسم الهجرة» نموذجين لصورة المرأة. المرأة المتهورة المندفعة في علاقة الحب والجنس، والمرأة المحافظة الرصينة والتي تقرب من الوقار. النمط الاول يقدم نماذج غربية من النساء: شيلا غرينود، آن همند. جين مورس. اما النمط الثاني فيقدم لنا حسنة بنت محمود التي رغم نهايتها المأساوية هي امرأة محافظة ارادت ان تحيا بكرامتها وتربي طفليها.

هذا التوزع يبدو غريباً نوعاً ما وله دلالة نفسية طبعاً وكأن الكاتب لم يتمكن من تصور نموذج لامرأة عربية ذات صفات جنسية وعلاقات مكشوفة. هذا ينطبق الى حد بعيد على واقع المرأة العربية وما يفرضه عليها نظام المجتمع من روادع. لكن الملفت ايضا ان الجنس قد اقترن في موسم الهجرة بالعنف لا وجود لجنس في موسم الهجرة سوى من خلال العنف.

لقد تناولت في دراستي هذه الظاهرة وبينت ارتباط الجنس بميول التاناتوس والوهم. كذلك ارتبطت العلاقات الطهورية بالايروس والانفتاح على الحياة والمستقبل.

الا ان هذا التوزع لا يلبث ان يتشابك داخل ميول الراوي ويتنازع تنازعاً يؤدي الى التأزم والتلف والانفصال في الشعرية.

في عالم «موسم الهجرة وعالم ود حامد» عموماً لا نلاحظ وجود ازمة لامرأة واقعة بين هذين الدافعين. المرأة العربية في هذا العالم امرأة طهورية السلوك. ترتبط النوازع عندها والرغبة. بالزواج فقط، حتى بنت مجذوب التي تتحدث عن الجنس بشكل مفضوح تتحدث عنه من خلال علاقاتها بأزواجها. بخلاف النسوة البريطانيات اللواتي يمجدن علاقتهن بمصطفى سعيد خارج الزواج والشرعية.

في هذا التوزيع الذي تم بشكل لا واع في العالم الروائي نجد انعكاساً كبيراً لصورة المرأة في المجتمع العربي في الحقبة التاريخية الماضية. اما المرأة المعاصرة بهمومها ومشاكلها وتناقضاتها الداخلية فلا تجد لها صورة في هذا العالم من هذه الزاوية بالذات نجد حسنة بنت محمود صورة للمرأة المحاصرة من المجتمع والتي قتلت لتحافظ على هويتها وكيانها. صراعها بين القديم والجديد بدا محسوماً داخلها. لم تصارع لتختار بل صارعت لتنفذ مااختارته سابقاً، وقد اختارت سلوكاً طهورياً وكياناً مستقلاً.

في اعمال الطيب الصالح الاخرى امتداد لصورة حسنة بنت محمود، لكن دون العنف الذي يرافق تطور شخصية حسنة.

● التنافس في الاطلالة الحديثة مابين الروائي ومصطفى سعيد توقع القارىء في ارتباك ذهني . . ايهما البطل . . وايهما الشخصية الرئيسية؟؟ والقرية وحسنة . . اي دور يريد لهما؟

ـ في موسم الهجرة اشكالية كبيرة تظهر في الثنائية التي أشرت اليها في دراستي، وهي ثنائية السردية والبطولة، الراوي هو بطل الرواية حسب دراستي يعني انه هو الشخصية الرئيسية فيها وليس مصطفىٰ سعيد كما تشير الدراسات الاخرىٰ التي تناولت موسم الهجرة. لكنه راوٍ ايضاً اي انه هو الذي تولىٰ المهمة السردية الاساسية في الرواية.

ومصطفى سعيد بطل اساسي في الرواية، لكنه هو الاخر راوٍ ايضاً. اي انه قص علينا مباشرة الاحداث والمغامرات التي عاشها في لندن، وفي القرية. لهذه الثنائية علاقة وطيدة بأزمة الراوي وبالنواة الصراعية الاساسية في موسم الهجرة والتي اسميتها في دراستي «صراع مع ماهو قائم مستتب وسلطته» بمعنى ان التغيير والحداثة التي اكتسبها الراوي قد ادخلته في نقطة جذب بين الماضي والحاضر. وهو بهذا المعنى صورة للقرية وللمجتمع المتصارع بين القديم والجديد.

من هنا. وكما ان القرية / المجتمع لم تعد تكفيه بنفسها كما كانت سابقاً، كذلك فان الراوي لم يعد بامكانه أن يضطلع وحده بدور السردية ولا بدور البطولة . .

من هنا دخلت الرواية شخصية رديفة، بطولية هي الاخرىٰ وهي شخصية مصطفى سعيد الذي ساهم في القص والبطولة. تلك اشكالية علىٰ درجة كبيرة من التعقيد ولا يمكن تبسيطها.

بينت في دراستي اثر مصطفى سعيد في تزكية هواجس الراوي وميوله ودفعه الى التفكير بذاته كفرد بعد ان كان مرتبطاً وثيق الصلة بالمجتمع / القبيلة ككل.

من ناحية ثانية هناك شخصية ثالثة تتولىٰ مهمة سردية هي علىٰ صغر مساحتها، تتمتع بأهمية كبرىٰ. الا وهي شخصية بنت مجذوب التي سردت علينا مقتل حسنة بنت حمود وود الريس في القرية. وقد توقفت طويلاً أمام هذا التداخل وأمام ومغزىٰ توليها نقل هذا الحدث.

استغرق البحث في هذه المسألة مني طويلاً، واخيراً تبين لي بعد ان تجمعت عناصر كثيرة ان ذلك يعود الى نوازع الراوي الطهورية والتي تمنعه من ان يقص مباشرة علينا مواضيع الجنس والقتل. فترك لشخصية اخرىٰ مثل بنت مجذوب التي تتمتع بجرأة رجولية . . ، ترك لها مهمة سرد هذه الواقعة الدموية المأساوية، مجنباً نفسه مشقة «التدنس»، في غمار موضوع كهذا، لانه يتوق في اعماقه للتماثل مع شخصية جده الطهورية الملتزمة بتقاليد القرية واغراضها، تلك هي الاشكالية الاساسية في الرواية وهي ثنائية السردية / البطولة فيها.



الطيب صالح

● الأنا . . المتأرجحة بين دوافع الهواجس وبين دوافع التقاليد نراها نقطة الارتكاز التي تتجمع حولها كافة شخصيات الرواية . . فما قولك؟؟

في موسم الهجرة نلاحظ ان شخصية الراوي هي التي تمثل الأنا. هي وحدها المتأرجحة بين التقاليد الممثلة بالقرية والجد والعلم القديم وبين الرغبة في التفريد والانفصال عن القبيلة والمجموعة، هذا التفريد الذي دفع الراوي الى الجنوح نحو عالم مصطفى سعيد. اي عالم الرغبة والراوي هو الذي يتأرجح بين مناخ الوهم ـ الحلم ـ الكابوس الذي يمثله مصطفى سعيد وبين مناخ الثبات واليقين المتمثل بالجد وبتقاليد القرية وأعرافها.

لقد اتخذت ازمة الراوي التابعة من رغبته الدفينة في ان يكون فرداً مستقلاً، اتخذت صورة الميل نحو الرغبات التاناتوسية الجنسية المدمرة التي يمثلها مصطفى سعيد، وذلك لان الازمات الفردية تتم بصورة عامة تحت تأثير مبدأ اللذة الذي يقابله في علم النفس التحليلي مبدأ الواقع، هذان المبدأن يمثلان الركيزتين الاساسيتين لأية شخصية. هكذا نلاحظ مثلاً ان مصطفى سعيد في موسم الهجرة قد عاش مبدأ اللذة منقطعاً عن مجتمعه وعن المجتمع الغربي في الوقت ذاته، وهو لم يتصالح مع مبدأ الواقع الا في عودته الى القرية التي لم يتمكن ان يصمد فيها طويلاً، لأن الغلبة عنده جاءت لصالح ميول مبدأ اللذة. اما شخصية الجد مثلاً فهي تمثل في موسم الهجرة مبدأ الواقع، الامتثال للأعراف.

الراوي شخصية غنية معقدة، وهو لا يبحث عن حلول جاهزة بل يراقب ذاته، نموها وتطورها، كما يحاسب نفسه علىٰ اقتحام او تقصير. وهو الشخصية المركزية الاساسية في الرواية، حولها تتمركز سائر الشخصيات والميول والأزمنة ايضاً، فهو عاش زمن الماضي عبر تعلقه بجده، والقرية، وزمن الحاضر، وزمن المستقبل انه اكثر الشخصيات غنىٰ في موسم الهجرة.

■ سعيد طه

فينا

بال . . بين الاعداد والاخراج المسرحي

في عام ١٩١٨ تلقى برتـولت بريشت في معهـد العلوم المسرحية بميونـخ محاضـرات على يد «أرتـو كوتشـر» ، وقـد كتب بريشت بحثـاً عن اعـمال «هـانز يوست» وخـاصـة قصـة «البداية» ، ثم اعرب بريشت لأستاذه عن رغبته في كتابة مسـرحيـة مضـادة لمسرحيـة هانـز يوست «المتوحد» عن إنحدار الانسان ، والتي كانت تعرض آنذاك في ميونخ .

وبـالفعـل كتب بريشت في نفس العام مسرحية أسماها «بال» مكونة من سبعة وعشـرين مشهـداً ثم قدمهـا لأستـاذه . كان رأي كوتشر في تلميذه انه يفتقد لأية موهبة أدبية ، سواء من ناحية كتابة المسرحيات ام النقد المسرحي . ولكن بريشت الصبي أصر على الاستمرار فكتب في عام ١٩١٩ مسرحية «بال» للمرة الثانية ، وحاول فيها التخلص ـ نسبياً ـ من تأثير مسرحية يوست ، وإن لم يكن واضحاً بما فيه الكفاية الا ان بريشت قد جرب في هذه المعالجة إضافة بعض المشاهد الخاصة به ، كما حاول ايجاد لغة تختلف عن لغة يوست .

في عام ١٩٢٦ أعـاد بريشت كتـابـة مسـرحية بال للمرة الثالثة واسماها «حياة الـرجـل بال» ويتضـح في هذه المعـالجة لغة بريشت الخـاصـة ، والمشـاهد التي أضـافتهـا ، كما يتضـح فيهـا أيضـاً بـدايـات المسـرح الملحمي وخـبـرات بريشت التكنيكية التي اكتسبها من عمله في المسرح .

وقـد أخـرج بريشت المسـرحية بنفسه بعد ان اتم كتابتها في نفس العام ، وقد قام كاسـبر ينهـر بعمـل الـديكـور ، كما مثلت هيلين فيجـل في المسرحية ، ولكن اينتهي العـرض المسـرحي بفضيحـة مثلما إنتهى من قبـل عرض معـالجة بريشت الثانية لبال في عام ١٩٢٣ وكانت من اخراج «كرونافر» .

في عام ١٩٨٥ قام كوني هانز ماير المخرج النمساوي وتلميذ برتولت بريشت باعـداد معـالجـة رابعة لمسرحية «بال» من مسرحيات بريشت الثلاث مع التركيز على المعـالجـة الثـالثـة ، وقد قام ماير باخراج النص بنفسه على مسرح كونستللر هاوس بفينا ، وان لم ينته العرض في هذه المرة بفضيحة كما انتهى من قبل .

ان «بـال» في معـالجـات بريشت يعـبر عن عصـر باكمله كما تحمـل المسرحية صفـات هذا العصـر ، الذي خرجت منه حركات فنية وادبية عديدة تحمل سمات التمرد على اطر الفنون والدراما القديمة .

تتسم بال بشكل اساس بسمات التعبيرية والدادائية ، كما تمثل المسرحية مرحلة مبكـرة من تطور بريشت ، وتحمـل المعالجة الثالثة في عام ١٩٢٦ بوادىء مسرح بريشت الملحمي والذي طوره فيما بعد ووضع نظريته عام ١٩٤٨ ، وان كان قد تجاوزه فيـما بعـد فيـما يسمى بالمسرح الـديـالكتيكي ، ومـازال الحديث عن هذا المسـرح نادراً لان كتـابـات بريشت نفسه عن هذا المسرح قليلة ومتفرقة ، كما قد جاءت في أخـريـات حياته وتمثلت في أخريات اعماله ، ونظراً لان كثيراً من النقاد



مشهد من (بال)

يلجأون الى السهـل المنتشـر حتى لو كان مليئـاً بالاخطـاء ـ خوفاً من الدخول في مغامرة البحث والاكتشاف التي تحتاج الى جهد كبير .

● شخصية بال

في المشهـد الثـامن عشـر من المعـالجة الاولى لبال ، وفي المشهد الافتتاحي من المعـالجـة الثـانية يصف كورال بال الكبير بال بأنه كان وحيداً في احشاء أمه . وقد أطل على الوجود متحللاً من كل عادة ، لايرى حوله سوى الجيف ، وكل شيء لديـه يستـوي ما عدا الخمـر ، كما أن العـالم لدى بال إمـرأة تجود بنفسهـا للكادح المطحـون وهـو يدعـو للفرح بالخراب؟ ويصف الكورس بال بأنه كان حراً على الدوام ، ولكنه إذا دعا القبر ذو البطن الرهيب بال ، فماذا يفعل؟ هل يخاف وهو الذي شبع من كل ملذات الحياة؟ !

ان معـالجـات بريشت الثلاث إنما تجيب على اسئلة الكورس هذه ، فقد قال بال قبل ان يصير جسده بارداً كلمته الاخيرة وكان ذلك جميلاً ويقصد بذلك ما خلفه من خبرة حياتية ؛ الطعام ، النساء والخمر .

ان بال لايرى في حبيبة صديقه الطاهرة والتي تسبب في انتحارها سوى «كتلة لحم دون وجـه» ، وهـو لا يرى في النسـاء سوى (مشوهات ببطون كبيرة وصدور مناسبة وأذرع طرية رطبة تتشبث مثل الطحالب اللزجة حتى ينجبن ثمرة صغيرة ذات حركات مروعة ، إنهن يبصقن بها في الآلام وكن قد إمتصصنها بشهوة ولذة) .

كما يرى بال ان الحب (مثل ذراع عارية تسبح على ماء البركة مع طحالب بين الاصـابـع ومثـل الـريح التي تجعل الشجر ينوح سكران ترووده الانسام ، وهو اي الحب مثل جوزة الهند ، طيبة طالما كانت طازجة ويجب ان تبصق بها بعد ان تمص لبنهـا وحينـما يكـون بال وحيداً يخرج لأصطياد أية امرأة من الشارع ، ويدعي انه لابد «من شيء ابيض في هذا الجحر» .

وحينما يقول له القس وهو يحتضر :

لقد جئت اليك اساعدك في استرداد هدوء روحك .

يرد عليه بقوله :

اعطني يديّ امرأة ناعمة وحرية ان اذهب الى اي مكان، هكذا تكون هدوء الروح.

وبال من وجهة نظر القس: حيوان قذر، حيوان جائع

ويؤكد بال على وجهة نظر القس بقوله:

سأسقط كثور.

ان بال لايمجد سوى جوهر العدم ولا يتحدث الا عن فردوس الجحيم حيث يتعفن المرء ولا يشعر بالبرد ولا بالمطر.

● بال.. ١٩٨٥

تبدأ معالجة تلميذ بريشت ـ كوني هانز ماير ـ كما في معالجة بريشت الاولى والثالثة في صالة طعام، ويستكمل ماير مشاهد المسرحية بلغة بريشت مع تغير في بعض المشاهد التي جمعها من معالجات بريشت الثلاث، وان كان يتضح تأثر ماير اكثر بمعالجة بريشت الثالثة. يؤكد ماير على دور بال في السجن وعلاقته بأمه اكثر من معالجات بريشت، ويحذف ماير بعض الشخصيات الثانوية مثل شخصية الدكتور الذي وجده بال لدى امه قبل موتها في المعالجة الثانية لبريشت.

وتسير أحداث المسرحية كما هي لدى بريشت حتى موت بال في النهاية. يشير ديكور المسرح الى صالة طعام، في منتصف اعلى المسرح توجد مائدة سفرة وحولها بعض الكراسي، في اعلى المسرح من الخلف يوجد باب كبير وعلى الجانبين شباكان، يغلب اللون الابيض على الديكور. ويظهر بال بملابس قذرة وهو يلتهم الطعام والشراب، وتتصف حركة بال الديناميكية، كما تأخذ بعداً كبيراً في الحركة حيث يعتمد على التعبير الديونيسي والذي يقوم الجسد فيه بالدور الرئيسي. اما في مشهد الكباريه الذي يعمل فيه بال فتوجد ستارة مسرح في الخلفية (مسرح داخل مسرح) وتوجه اضاءة (الرامب) الى داخل المسرح فتتسلط على الجمهور الحقيقي.. كما يسمع صراخ وهتاف الجمهور في صالة (المسرح داخل المسرح).

استطاع ماير ان يستخدم مساحة المسرح الخالي من اي ديكور في كثير من المشاهد استخداماً مسرحياً، كما لعبت الاضاءة بتكويناتها في هذه المساحة الفارغة دوراً كبيراً مع الموسيقى واصوات الرعود والعواصف، وقد اعطى هذا اثراً درامياً بضآلة حجم بال، وكثفت احساسه بالوحدة والبرودة.

وقد ظهرت قدرات الممثل «فلفريد باسنر» في دور بال خاصة في المشهد الاخير وهو على فراش الموت القذر. في هذا المشهد ظهر بال نصف عار، المسرح خال، اصوات مطر من الخارج. فتحة كبيرة في خلفية المسرح مطلة على مشهد من غابة، تخرج كلمات بال الاخيرة برعشة كاملة ولكن بدون ميلودرامية في الاداء.

بال: لقد كان جميلاً.

احد الرجال: ماذا؟

بال: كل شيء.

يخرج الجميع، يزحف بال الى اعلى المسرح، يقف أمام مشهد الغابة، يسقط المطر بغزارة شديدة، تطفأ أضواء المسرح ما عدا الضوء الذي يسلط على بال، دقات طبول، يزداد الايقاع ويعلو صوت الطبول حتى يسقط بال على ارضية المسرح مودعاً ماضيه كله بجملته الاخيرة «لقد كان جميلاً».

احمد سخسوخ

موسكو

في عالم جنكيز أيتماتوف

ذاع اسم الكاتب السوفيتي جنكيز ايتماتوف الحائز على الكثير من الجوائز التقديرية على نطاق واسع لا في الاتحاد السوفيتي فقط بل وفي كثير من بلدان العالم. ويعرف القاريء في العالم العربي جنكيز أيتماتوف من رواياته: «جميلة» و «السفينة البيضاء» و «وداعا ياغولساري» و «الكلب الابلق الراكض على حافة البحر» و «يوم كالدهر» وغيرها من الاعمال الادبية. ويعتبر أيتماتوف اليوم من اكثر الكتاب السوفيت شهرة، ونتاجاته الادبية اكثر مبيعاً، اما على الصعيد العالمي فنتاجات أيتماتوف حسب احصائيات اليونسكو اكثر قراءة في العالم. ويكفي ان نذكر هنا ان نتاجات أيتماتوف الادبية ترجمت الى تسعين لغة من لغات العالم. مراسلة صحيفة «موسكوفيكية نوفستي» تاتيانا سينيسينا زارت جنكيز أيتماتوف في قرغيزيا موطن الكاتب الاصلي واجرت معه الحوار التالي الذي نقدم ترجمته الكاملة للقاريء.

● بعد صدور قصتك «السفينة البيضاء، قبل اربعة عشر عاماً ظن الكثيرون بأن هذا العمل هو ذروة نتاجك الادبي؟

ابتسم أيتماتوف وهز رأسه قائلاً:

ـ انا شخصياً اعتبر ان افضل كتبي لا تزال عندي ولم اكتبها بعد.

● لقد جلبت لك «السفينة البيضاء» شهرة عالمية. كما حصل الفيلم الذي اقتبس منها على شهرة واسعة فكيف تقيم العمل المذكور بعد مرور هذه الفترة؟

ـ ان احدى مميزاتي والتي قد تبدو غير ايجابية هو انني افقد اي اهتمام بما كتبته. لان الكلمة التي لم أقلها بعد هي التي تحرق الروح وبعدها اتخلص من العذاب واحاول نسيانه...

● ليبدأ عذاب جديد؟

ـ نعم هذا هو قدر الكاتب. والحقيقة ان «السفينة البيضاء» كتبتها بسهولة وسرعة الى حد ما. اذ كنت اكتب لنفسي ولأولئك الذين يمكن ان يهتموا بمواضيع عادية كالذمة والضمير والشرف التي تظهر عند الانسان منذ الطفولة.

● لكن بطل قصتك «السفينة البيضاء» والذي كان في السابعة من عمره قد توفي وهو في السن المذكورة. لقد اجبرت بطلك على ان يعاني مالا يطيق، فعانت نفس الصغير آلآم الكبار. . .

ـ ليست هناك آلآم خاصة بالصغار واخرى بالكبار، هناك آلام انسان. فهناك تصور خاطيء عند الكثيرين الذين يعتقدون ان الطفل يتحول الى انسان في المستقبل، غير انه في الواقع انسان منذ الولادة. وهذه الحقيقة التي وددت ان اشير اليها. أما وحدة شخصيته وقيمتها فتتوقفان على كيفية وظروف تطورها، وفي قصة «السفينة البيضاء» رفض الصبي بموته ما لم تتقبله روحه الطفولية الطاهرة.

● تلك صورة الصاعقة التي طغت ذات يوم على حد قولك في النص. اما الصاعقة فترسلها السماء الخالدة. لعلك وجدت في هذه الفكرة ما يطمئن نفسك ونفوس القراء؟

ـ هذا صحيح. ولكن هل توافقين معي على ان قصتي مفعمة بالامل بالرغم من نهايتها التراجيدية؟

● وبالرغم من ذلك فكتبك مليئة بالحزن! فلماذا تختار لها هذا الطابع الحزين؟

ـ اجاب جنكيز مازحاً: ربما لانني «معجون» بالحزن. ولكن اذا تحدثنا بجدية فاني على اعتقاد بان للتراجيديا قوة كبيرة تدفع بالروح الانسانية الى التأمل بمعنى الحياة. وليس من العبث ان هذه الموضوعة كانت كامنة في الادب القديم.

● وبالمناسبة، ما الذي توصلت اليه وانت تتأمل معنى الحياة؟

ـ يعتبر نتاجي بشكل أو آخر تأملاً بمعنى الحياة لانه ينبع من أن العقل هو فوق كل شيء، ان الانسانية أبرزت ما يوحد بين البشر، هذه اللغة المشتركة والتي يمكن على أساسها الاتفاق من اجل انقاذ العالم.

● كيف تأتيك فكرة قصة جديدة؟

ـ بطرق مختلفة. أما اكثرها شيوعاً فهي تلك الحيرة التي اشعر بها وانا منكب على ورقة بيضاء وكأنني اكتب لاول مرة. ان البداية صعبة جداً. ولكن قبل ان ابدأ العمل يجب ان اعرف نهايته. هكذا كان الامر مع قصة «السفينة البيضاء» والتي تحدثنا عنها ونفس الشيء حدث مع روايتي الاخيرة «يوم كالدهر».

● انني احب جداً هذه الرواية واشارك ملايين القراء الاخرين في الرأي بانها ظاهرة فذة ليست في مجال الادب وحده بل وفي مجال الفلسفة ايضاً انها تقف جنبا الى جنب مع روائع الادب العالمي كـ «مارغاريتا والاستاذ» لميخائيل بولغاكوف و «مئة عام من العزلة» لغابرييل غارسيا ماركيز.

ـ هذا تقدير عال بالنسبة لي. لقد انتقد روايتي عدد من النقاد والقراء على حد سواء واثارت روايتي «يوم كالدهر» نقاشاً كبيراً. وقد انتقدت بشدة على ما سموه الخيالية في العمل والمعاني المجازية. انني اقدر الاراء والاحكام التي قيلت ولكن مع هذا اعتقد ان المجاز ضروري في الادب المعاصر بسبب تدخل الانجازات العلمية التكنيكية ولأن عالمنا المعاصر هو ببساطة عالم خيالي.


جنكيز إيتماتوف

● منذ اربعة عشر عاما اخطأ النقاد حيث اعتبروا «السفينة البيضاء» ذروة نتاجك الابداعي وربما اشاركهم ذلك لو اعتبرت الان رواية «يوم كالدهر» افضل عمل لك. لقد ذكرت للقارىء في مقدمتك للرواية انك وهبت كل نفسك لها، فاقتبست عبارة: «هذا الكتاب بدل جسمي وهذه الكلمة بدل روحي. . .».

ـ لقد قرأت هذه العبارة في «كتاب الحزن» الذي الفه الراهب والفيلسوف الارمني غريغوري ناريكازي في القرن العاشر، فهزني ماعاناه من محن غير انسانية وماعاناه من تبريح الضمير.

● هذا الخط او هذه الملامح تسود روايتك واعجب ما في الأمر هو مدى قساوة محكمة الضمير التي يتعرض لها ابطالك.

ـ ان الصرامة المعنوية الاخلاقية موقف يبدأ به الادب العظيم واني على قناعة بذلك. وفي النزاع بين الاخلاق وعدم الاخلاق تتجلى شخصية الانسان ويتكون عالمه الروحي. وانطلاقاً من ايماني بكل هذا حاولت وضع بطل الرواية الرئيسي عامل سكة الحديد يديغي الذي اطلق عليه لقب «بوراني» في وسط القضايا التي تشغل بالي وفي مركز الدنيا الشاعرية وبينت انه جدير بتمثيل بني البشر. ان بطلي يديغي ليس من اولئك الذين يستهلكون فقط بل يفكر ويطرح على نفسه اسئلة ويعاني في البحث عن اجوبة لها.

● لماذا اسكنت بطلك في السهوب الكازاخية بينما كانت الاراضي القرغيزية وفي اغلب الاحوال قريتك مسرحاً لاحداث اغلب نتاجاتك السابقة ماعدا قصة «الكلب الابلق الراكض عند حافة البحر»؟

ـ كثيراً ما كنت اقطع مساحات واسعة من الصحاري والسهول الكازاخية مستقلاً القطار من عاصمة جمهوريتنا فرونزة الى موسكو وغيرها من المدن وكانت تذهلني في كل مرة نقاط الصيانة ببيوتها القليلة والتي يعبرها القطار دون ان يتوقف بها. وكثيراً ما خطر ببالي ان الحياة المتواضعة لسكان هذه المحطات الصغيرة التي كانت منعزلة عن عالم كله ليست خالية من الانفعال والمشاعر الجياشة، فهي ترتبط بحياة الكل ارتباط القطرة بالبحر. وهناك سبب آخر لنقل احداث الرواية الى الصحاري والسهول الكازاخية الا وهو مطار الفضاء والموضوع المرتبط بالفضاء الكوني عموماً (في جمهورية كازاخستان السوفيتية يوجد اكبر مطار لاطلاق مركبات الفضاء الكونية وهو الذي يقصده أيتماتوف في حديثه هنا).

● لماذا اخترت الفضاء لونا من الوان المجاز؟

ـ كثيراً ما فكرت في ارتباط الانسان بالكون والفضاء. واننا باكتشاف الذرة توغلنا الى أسرار بنيان الكون التي تمكن من التعامل بطاقة هائلة بمقدورها أبادة كل ما هو حي. ان المجاز والأستعارة والموضوع الخيالي والتي لجأت اليها في الرواية ليست هدفاً بحد ذاته بقدر ما هي طريقة للتفكير واسلوب من اساليب معرفة الواقع وتفسيره.

● بواسطتها كما افهم اردت زيادة حدة الاحداث؟

ـ نعم، ان جزء الرواية الخاص بالفضاء الكوني موضوع خيالي تماماً كنت اهدف من خلاله ان اصور بلغة المبالغة الاخطار التي تهدد البشرية الان وان انبه مرة اخرى الى انه ليست في الدنيا اليوم مهمة اكثر اهمية من النضال في سبيل السلام وانقاذ الحضارة.

● ان مهنتك الاولى هي تربية الماشية. ربما ساعدك ذلك على وصف الحيوانات بمحبة ومعرفة عميقة لسلوكها ونفسيتها؟

ـ بلاشك. اني خريج معهد الزراعة وقد عملت لبعض الوقت مربياً للماشية لاني احب الحيوانات. ولعل شعوري هذا موروث فالقرغيزيون رعاة أباً عن جد. كنت اراقب الحيوانات منذ طفولتي في قريتي حيث أمضيت أعوام طفولتي هناك وفي المزرعة التعاونية التي اضطررت للعمل فيها وأنا مراهق اثناء الحرب. ان كل ذلك قد اثر في نفسي وزاد من الطبيعة وضرورة حمايتها، قريب من نفسي وساحاول تطوير هذه الموضوعة مستقبلاً في نتاجاتي. لقد زرت قبل فترة مجموعة من الرعاة وقصوا لي قصة ذئب يهاجم القطيع لان رجلاً طائشاً خرب وكره وأخذ الجراء. هذا واحد من امثلة معاملة الطبيعة بشكل قاسٍ وغير معقول. وكم حدثٍ من هذا النوع نصادف في حياتنا؟

● ما هي القضايا الملحة الاخرى التي تشغل بالك اليوم وما هي اكثر الوان الشر خطورة برأيك!

ـ الوقاحة والابتذال والوصولية «اننا سنحتفل قريباً بالذكرى الاربعين للنصر على الفاشية في السنوات المنصرمة اكتسبت الحياة سمات جديدة كما توفرت امكانيات جديدة ايضاً. فالبعض يعيش دون اهتمام بما يحدث خارج عالمهم الضيق. لقد فقدوا الذاكرة واخذوا يفضلون القيم المادية على الروحية. فليس من قبيل الصدفة ان يقال «ان الغطرسة تزيد مع الشبع غير ان حالة الانسان الروحية من العوامل الرئيسية لحياة الانسان اللائقة على كوكبنا. ان المرء يكف عن كونه انسانا عندما يغوص بهدوء في عالم الطمع والوصولية والنفاق وهو ما حدث لاحد الابطال السلبيين في رواياتي فيجب الا يختطف العابر ذاكرتنا لانها ضميرنا الذي لا يعرف الرحمة. ولن يسمح الضمير للمرء ابداً بأن يخون مثله السامية.

عن صحيفة «موسكوفسكية نوفستي»
الطبعة الروسية. عدد ٧ شباط ١٩٨٥.

■ ترجمة واعداد ـ عباس خلف

برلين
الكاتب الالماني : هاينريش بول

فقد الادب العالمي احد كتابه الكبار في ١٦/ ٧/ ٩٨٥ وهو الكاتب الالماني هاينريش بول Heinrich Ball فقد توفي في مدينته كولونيا في جمهورية المانيا الاتحادية بعد مرض لازمه لمدة شهرين وفي وفاته نكست المانيا الاتحادية اعلامها حزناً عليه وشيع جثمانه رسمياً باحتفال ساهم به رجال الدولة. وقد عرف هاينريش بول برواياته التي دافع بها عن الديمقراطية والانسانية شاهراً قلمه فيها على الفاشية وآثارها. وابطاله في هذه الروايات وفي القصص القصيرة بسطاء الناس وصغارهم وهو يفخر بان يسمى نفسه كاتب «مطبخ الغسيل» ينحدر هذا الكاتب من عائلة غير ثريه فوالده نجار ونحات خشب وقد تعلم هاينريش بول مهنة بائع كتب ثم مارسها ومن خلالها اكبّ على الكتب ولاسيما الادبية منها وبدأ يكتب القصص فكانت مدرسته العمل المتواصل وفي ١٩٣٩ حتى نهايتها ١٩٤٥ وبعد الحرب درس ادب اللغة الالمانية واشتغل في اثناء الدراسة مساعد عامل ثم مستخدماً وهو منذ ١٩٥١ اصبح كاتباً حراً مستقلاً يعيش في مدينته كولونيا التي ولد فيها في ٢١/ ١٢/ ١٩١٧ عام ١٩٧٢ وقصصه ورواياته مترجمة الى كثير من لغات العالم.

ان اسلوبه سهل جذاب يستخدم به الكلمات البسيطة التي يستطيع بها القارىء العادي فهمها دون تعقيد مبتعداً عما يسمى بالاتجاه الجديد في تعمية الكلمات وايجاز العبارات بلباس ضيق لايتسع لها حجم معانيها. ومنهجه في الكتابة والتعبير عن الافكار منهج واقعي اقرب الى الاسلوب الكلاسيكي ويمتاز بقدرة فائقة على الوصف ونقل القارىء به الى مكان وزمان الحدث. وبعض افكاره تشاؤميه ولكنها تحتوي على مضمون انساني واضح في استنكاره لسلبياتٍ الوضع الاجتماعي ومساوئه دون مساومة أو تسامح مع هذه السلبيات. لقد وجه نقده المرير والساخر في كثير من الاحيان ضد الفاشية والعقلية التي تشوّه القيم الانسانية. وافكاره الانسانية مستمدة من عقيدته المسيحية الكاثوليكية.

ان قصصه القصيرة مثل «ايها المتجول تأتي الى سبا» ١٩٥٠ تدل على انه

استاذ كبير في هذا الصنف الفني وهي تصف المشاكل الاجتماعية والانسانية والمصير المؤلم والاضطراب النفسي الذي يعانيه الناس فغالباً ما تكون حوافز قصصه ذات محتوى يدور حول الحرب والعائدين منها وفي روايته «ولم يقل اية كلمة» ١٩٥٣ يتناول موضوع الفاقة الاخلاقية البرجوازية للجيل المعاصر ضارباً فيها مثلاً لزواج يتعرض للضرر الاقتصادي واول رواية له بعنوان «اين كنت يا آدم» ١٩٥١ كانت حساباً ذاتياً حماسياً ضد الفاشية. ورغم مافيها من قيم عاليه فهي لم تكشف العلاقات والاسباب الحقيقية القانونية الكامنة في جوهر النازية الذي جر العالم الى الدمار واحدى رواياته وهي لعبة البليارد في الساعة التاسعة والنصف» ١٩٥٩ تعتبر رواية مهمة واقعية تنقد مرحلة زمنية من تاريخ المانيا الاتحادية وقد كتب عنها احد الناقدين الكبار «ان العمل الفني يحظى باهميته عندما يتناول كاثوليكي مؤمن مثل هاينريش بول الطابع الفاشي الكليريكي والعلاقة بين العسكرية والكاثوليكية السياسية بالنقد القاتل».

ان اسلوب بول الساخر والنقد الهزلي على الغالب للسلبيات الاجتماعية كما جاء في قصة «صمت الدكتور موركه» ١٩٥٨ وغيرها من القصص الساخرة مثل «ميزان ماليكس» ١٩٥٨، هذا الاسلوب يشكل جانباً من قوته الفنية في عرض الاحداث بشكل مؤثر جذاب. وقد الف بول ايضاً مجموعة من التمثيليات الاذاعية ذات الجودة العالية. واول قصة له نشرها في مجلة صغيرة عام ١٩٤٧ وعنوانها «الرسالة» ويصف فيها جندياً عائداً من الحرب يخبر زوجة صديقه بوفاة زوجها وهذه الزوجة تعاني مشاكل ما بعد الحرب وآثارها المؤلمة، وآراؤه في هذه القصة ليست مجرد آراء بطل قصة ادبي وانما هي آراء مؤلف عاش الحرب وعانى منها ست سنوات كان فيها جنديا وهذه «الرسالة» فاتحة لرسالته الانسانية التي يدافع بها عن ابطاله بسطاء الناس.

لقد بقي هاينريش بول مرتبطاً منذ طفولته بمدينته كولونيا يعيش فيها مصراً على اسلوبه القصص الواقعي وقد رفض محاولات رجال السلطة الحاكمة في المانيا الاتحادية لاستغلال اسمه لمصالح سلطتهم. وقد اشتغل في حركة السلام الجماهيرية مؤيداً اياها حتى شهّرت به الصحافة اليمينية في المانيا الاتحادية لتحطيم سمعته ناعتاً اياه بانه يتعاون مع «اخوان مزيّفين» وهذا ما اثار سخط الشباب الالماني على هذه الحملة ولكن بول بقي محافظاً على صلابته دون اهتمام بما تنعته الصحافة به من صفات لا واقعية لها.

عندما منحت له جائزة نوبل ١٩٧٢ قال عنه كارل راغنوف غيروفس: «لم يبتعد هاينريش بول الا نادرا عن الحدود التقليدية للقصص الواقعية. ولم يهتم الا قليلاً بتجارب الشكل والميل اليها كما فعل غيره»

وفي قصصه يركز على ثلاث كلمات وهي «البيت والخبز والكلمة» وهي تعني عنده الحاجات الضرورية الاولى والاساسية لحياة الانسان. فالكلمة عنده واسطة الاتصال بين الناس والتفاهم. وهذه الكلمات مستمدة من الفكر المسيحي فالخبز جسد الرب والبيت مقر لقاء الناس لسماع الكلمة، اي كلمة الرب.

وروايته «لعبة البليارد. . .» ترمز الى ثلاثة اجيال تعيش في المانيا الاتحادية في الاعوام الخمسينية وهذه الاجيال الثلاثة بمثابة كرات البليارد الثلاثة التي يصدم بعضها بعضاً في سبيل الوصول الى الهدف وهذه الاجيال تعيش في الزمن الحاضر وفي المستقبل للتغلب على الماضي الذي اثقلته العسكرية والتعصب القومي بمساوئهما.

كما ترجم هاينريش بول كتباً عن الانجليزية الى اللغة الالمانية بالتعاون مع زوجة روزماري.

ومن قصصه الاخرى «كان القطار دقيقاً في موعد وصوله» ١٩٤٩ و«الاغنام السود» ١٩٥١ و«جسر بير سابا وهي تمثيلية اذاعية ١٩٥٣ و«القديس والسراق» (١٩٥٣ تمثيلية اذاعية) و«يوم كسائر الايام» (تمثيلية اذاعية ١٩٥٣) ورواية «خبز الاعوام المنصرمة» ١٩٥٥ و«هكذا كان المساء والصباح» ١٩٥٥ و«ضيوف لا يعّول عليهم» ١٩٥٦ وهي قصة فكاهية ورواية «شرف كاترينا بلوم الضائع» والتمثيلية الاذاعية «فاقدو الاثر» ١٩٥٧ و«يوميات ايرلندية» ١٩٥٧ والتمثيلية الاذاعية «لقاء مع زوجتي» ١٩٥٨ والتمثيلية الاذاعية «اويغين غرانديت» ١٩٥٨ وقد استمدها من قصة بالزاك وقصة «محطة قطار تسبرين» ١٩٥٩.

وبعض رواياته وقصصه اخرجت افلاماً معروفة. لقد توقف قلم هاينريش بول امام الاجل المحتوم تاركاً وراءه اعمالاً خالده تعكس سمات مرحلة زمنية مهمة دامت اربعين سنة بعد الحرب العالمية الثانية وهذه الاعمال ستبقى ذكراً حياً في قلوب بسطاء الناس وصغارهم الذين رأى فيهم الكاتب اناساً كباراً.

■ مرتضى الشيخ حسين

كينيث وايت في وحدته الآهلة

ان كينيث وايت، الشاعر المتشرد يصف نفسه بـ «المتشرد الاستعلائي» لقد جاب هذا الايكوسي الطاوي الدروب الروحية الكبرى للكرة الأرضية، من الشمال الكبير الى الشرق الأقصى باحثا عن فضاءات لامتناهية واشراقات صوفية. وكفرنسي بالتبني (لأنه عاش في الأرديش بين جبال البرانس وفي بريتانيا) حصل على دكتوراه الدولة بالسربون عن «الترحل الثقافي» Le nomadisme Intellectuel ويدرس اليوم بجامعة باريس السابعة.

يتحدث في كتابه الاخير «الطريق الزرقاء» عن توجهاته الشعرية نحو «لابرادور» Labrador وهي شبه جزيرة بكندا.

●: لقد قال: «هناك شيء واحد ضروري. انه العزلة الداخلية التوغل داخل النفس لساعات دون اللقاء باحد» الا أن مجتمعنا يسم المنعزل باللااجتماعي، هل يمكن، على الأقل، المصالحة بين وجهي هذه العزلة؟

ان فكرة كون المنعزل كائنا غير اجتماعي، أي مشبوها ترجع من غير شك الى ارسطو. فهو الذي قال «بأن الانسان حيوان سياسي»
انه كذلك في الواقع وهو أيضا كما سأسميه (بيولوجي - كوني - شاعري)، والذي

أقصده بهذا المفهوم الغريب الى حد ما، هو أن الانسان ليس فقط كائنا اجتماعيا ولكنه كذلك حيوان في حاجة الى بعد الآخر. وهذا البعد افتقدته ثقافتنا التي لا تأخذ بعين الاعتبار سوى الاجتماعي - مستوى الأسطورة فانه يتعين الوصول الى البعد الآخر، ولكن بطريقة جديدة. اني ألح كثيرا على الوحدة، على ضرورة التركيز، وتجميع الطاقات، على «التفضؤ» (Sleepacer) اذا صح القول، الشيء الذي لايمنع أن يكون لي نشاط اجتماعي نشاط اجتماعي - شعري، الذي يترجم ايضا في التدريس، في نشر العلم، أو في عدمه، الشيء الذي أريده أن يكون «فاتحا» Ouvrant ومتمما قدر الامكان.

ماذا تعني بالنسبة لك هذه العزلة الخلاقة التي تجدها في حضن الطبيعة؟

اني أقصد بالعزلة الابتعاد عن الحالة الغامضة الى حد ما، أو الباتولوجية أحيانا لمجتمعنا فقبل كل شيء هناك الابتعاد النقدي اذا شئت، ثم، وبعيدا عن النقد، هناك الانعزال، التعمق، والتشعب. ولنقتبس صورة اليكترونية: الفكر يتغير في وسط منعزل هناك يجد نفسه، ويخلق شبكة. ويجب أن أوكد ان عزلتي هي بطريقة ما عزلة اهلةSolitude Peuplee ما دامت تجعل من «توحدي» خزانة التقى فيها باستمرار باحسن مفكري جميع العصور، ولوكنت مكتفيا فقط بالتغذي من الفكر المعاصر لأصبت بالجنون.

ولكن هذه ليست سوى عزلة مجدة، أي امكانية عمل خصبة في الواقع. ولولا نشاطك في «المدينة» هل كان بامكانك أن تصبح منعزلا تماما عن العالم؟

هناك الخزانة وهناك أيضا البيئة الطبيعية التي لها على الأقل أهمية قصوى. لا أستطيع أن أفرق بينهما ففي الحالتين يوجد «الاخبار» فمنذ صباي، كنت أشعر بالحاجة الى فضاء فيزيقي الى منظر طبيعي بدائي. ان «الفكر» بالنسبة اليّ يجب أن يتجذر في «الاحساس» والثقافة التي ورثناها أبعدتنا كثيرا عن العالم ولعل سبب ذلك هو نوع من المنطق، ونوع من التربية المسيحية.

في العمق، أنت تعيش أحسن ما في العالمين...

أحاول من غير شك، ولكن عند ما يبتعد الانسان عن المجتمع فانه يؤدي الثمن غاليا. مهنتي شاقة جدا. ولنقل بانني نجحت شيئا فشيئا في تحقيق نشاط مزدوج يصعب تحديده. الا أن المقاومة أقوى، فالأمور لا تسير وحدها. وفوق هذا فانا لست مبشرا ولا داعية.

هل مشاركتك الروحية العميقة مع الطبيعة تحسها مع كائنات أخرى؟

لحسن الحظ نعم. كان باشلار يقول: «ان رؤية جدول يسيل لهي شبيهة بملاطفة فتاة جميلة.» وبهذا الصدد فاني أرى أنه كان يبالغ قليلا، وأنه يتعين بين الحين والحين تركيز أكثر حسية، ان لي علاقة مكثفة - فيزيقية، وحسية وثقافية - مع العنصر النسوي في حياتي. اني متزوج، في اطار عزلة ثنائية اذا شئت، وبالكلمة من معنى.

انك تعيش اذن ثلاثة اشكال للمشاركة مع الطبيعة



وايت

مع امرأة، ومع الثقافة (نشاطك كاستاذ) اذا قدر لك أن تختار بينها فايها تفضل؟

أنحّي قبل كل شيء الحقل الاجتماعي، وبعدها سوف أجد صعوبة كبرى في الاختيار بين العلاقة مع امرأة والعلاقة مع العالم. واذا كانت العلاقة بين (جسد - فكر) و (جسد - فكر) تهمني جدا بدرجة أكبر، فانني واع كذلك بعمق الأشياء، ديناميكية أساسية. ليست لها أية علاقة بحياتي الشخصية. هناك ثلاث كلمات ذات أهمية بالنسبة الي: الفضاء، الطاقة، النور، في فضاء لامحدد، أحاول تجميع الطاقات لأخلق النور. وهذا يتطلب جهد كبيرا، وتركيزا، وتأملا فوق الانسان، ان جانبي «اللاانساني» يدفعني لكي انحاز الى العزلة الكونية، بل الى نوع من النهلستية الذهولية. وأعتقد أن ذلك شيء جيد بالنسبة للحياة الزوجية. فنحن في حاجة الى أن نشعر بأن الآخر يمتلك «فضاءً آخر» ونوعا من التطرف والافانا لانعدو أن نكون سوى شخص مقابل آخر، وهذا شيء يدفع الى الاختناق. عندما نغير الطرف الثاني فيحدث نفس الشيء نفس الحكاية، نفس الحكايات، اني أحاول أن أتنفس قليلا خارج الحكاية، خارج الحكايات.

معنى ذلك، في نهاية الأمر، أن فضاءك الكوني هو الغالب؟

هنا لااريد أن أجزم، أريد أن أظل داخل الديالكتيك أميل الى اشراك العالم والمرأة.. وأن أنحاز الى العلاقة مع المرأة وحدها، شيء يشعرني بالاختناق وبدونها سوف أكون مثل آدم ينتظر حواء في الجنة.

معنى ذلك أن العزلة القاسية لا تطاق وليست مثمرة؟

ان المتوحد الزاهد المطلق، ليس هو نوعياً، اني أهتم بالحدود المطلقة للفكر، للتأمل كما أني أحب كذلك، التبادل والتواصل، انني أحاول أن أذهب الى نهاية «اللاعادي» ليس لأني أريد أن انغلق على نفسي - ولكن لكي أعيش «العادي» بطريقة مغايرة. وهذا يترجم كذلك اجتماعيا فعندما يكتسب الانسان شيئا يود أن يعطيه، ان يهديه.

على الانسان أن يعرف كيف ينزل من جديد من الجبل الى سهل الآخرين....

هو كذلك الى حد ما. يجب على الانسان أن يغادر ضفته، مقتحما الميدان وهو متيقن بأن الظروف لم تكن مواتية، ثم يعود بعد ذلك الى منطلقه. والأمر هنا

لايتعلق بوجود مزدوج، وانما بحركة الذهاب والاياب. أليس الايقاع الطبيعي دائريا؟

مثل المد والجزر؟

تماما، دوائر عوض الخانات أن نأتي وأن نذهب. ان الجنة مبلطة بالغرائب، وفي العمق «أنا متوحد اجتماعي»

غيثا بيسيس باسترناك

ترجمة: محمد زفزاف

ستون عاما بعد وفاة: جوزيف كونراد

الرواية اكثر الفنون حروبا وغموضا

احتفلت الأوساط الادبية بذكرى مرور ستين عاما على وفاة الكاتب الانجليزي المعروف جوزيف كونراد احد ابرز كتاب الرواية في العصر الحديث وقد جاء الاحتفال بهذه الذكرى بعد فترة وجيزة للغاية من اعادة اكتشاف جوزيف كونراد ففي الاعوام الثلاثة الماضية ظهرت مجموعة من الكتب الهامة حول الكاتب وقامت كبريات المجلات الادبية بتقديم ملفات خاصة عنه ففي ايطاليا نشرت رواية للكاتب تحت عنوان «الرواية الأخيرة» وفي الولايات المتحدة قدم فردريك كارل كتابا بعنوان «جوزيف كونراد. ثلاث حيوات». يقع في اكثر من الف صفحة. وقدم روجر تينانت كتابه «جوزيف كونراد». أما دار نشر جاليمار الفرنسية فقد طبعت الأعمال الكاملة للكاتب في مجلدات بلغت أربعة الاف صفحة. ثم ظهر كتاب «كونراد في القرن التاسع عشر» الذي كتبه ايان وات وترجم في عام ١٩٨٢ الى اللغة الفرنسية. وفي مجال السينما قام ريدلي سكوت باخراج اقصوصة للكاتب بعنوان «المتبارزان» في عام ١٩٧٨. وفي عام ١٩٨١ اطلق اسم «نوستردمو» وهو اسم رواية معروفة للكاتب ـ على اسم سفينة الفضاء في فيلمه «الغريب». ، وفي عام ١٩٧٩ اقتبس المخرج المعروف فرانسيس فوردكو بولا رواية «قلب الظلمات» ليقدمها في فيلم «نهاية العالم الان.».

لكن لماذا تمتع كونراد بهذه السمعة الطيبة في الاوساط الادبية. يقول رولان بارت ان أدبه يسبب المتعة. وهذه المتعة ليست نابعة في نص مابعينه وانما في كل أعماله على السواء.

ولد جوزيف في مقاطعة اوكراينا ببولندا في ٣ ديسمبر (كانون أول) عام ١٨٥٧ اسمه الحقيقي جوزيف تيودور كونراد نيفسكى أبوه هو الكاتب البولندى أبولو بوبروفسكا الذي قبض عليه عام ١٨٦٤ لأنشطته ضد السلطات البولندية. فهو شاعر ترجم الى لغة بلاده أشعار فيكتور هوغو ووليام شكسبير والفريد دي فيني. نفي مع زوجته وابنه الوحيد الى شمال موسكو، وفي المنفى لاتحتمل الام قسوة المناخ فتموت. ويعود تيودور مع ابنه عام ١٨٨٩ الى كراكوف كي يوكل بتربية الصغير الى عمه وجدته وفي الخامس عشر من اكتوبر تشرين أول ـ من نفس العام يركب جوزيف البحر لأول مرة الى مارسيليا ثم الى المملكة المتحدة التي اكتسب جنسيتها فيما بعد.

وتنقسم حياة كونراد الى قسمين يمتد الاول عام ١٨٧٥ الى ١٨٩٤ ويسمى بسنوات الابحار. اما الثاني فيمتد من عام ١٨٩٥ الى أن يموت في الثالث من أغسطس (آب) في ١٨٢٤. ففي سنوات المرحلة الاولى قام بالابحار في بحار ومحيطات العالم متنقلاً من مركب لآخر عاملاً في اكثر من وظيفة فوق هذه السفن. وفي هذه السنوات لم يكتب كونراد كلمة واحدة الا أنه في اول أعوامه الأرضية قدم روايته الاولى بعنوان «جنون الماير» عام ١٨٤٥ وقد شهدت هذه السنوات فترة خصوبة غريبة للكاتب في عالم الرواية والمسرحية والدراسة الأدبية. وتزوج عام ١٨٩٦ من جيس جورج التي ترزق منه بطفلين. ويهمناهنا ان نقدم بعض اسماء الروايات التي قدمها الكاتب وهي: «حد الجزر» ١٨٩٨ و«زنجي النرجس» ١٨٩٧ لوردجيم» ١٩٥٥ «الشباب و«قلب الظلمات» ١٩٠٢، و«حظ» ١٩١٣. ، «انتصار» ١٩١٥، «خط الظل» ١٩١٧، السهم الذهبي» ١٩١٩، وفي اكثر هذه الاعمال حاول الكاتب استعادة ذكريات عن عالم البحار الذي هجره بلاعودة قرابة ثلاثين عاماً قد قسموا ادبه ـ مثلما فعلوا بحياته ـ الى ادب البحار وادب الارض. وان كان البعض لايفصل هاتين المرحلتين لانه كتب كل اعماله في الفترة الثانية من حياته. وقد قدمت السينما بعض هذه الاعمال في الافلام لم تحظ بالكثير من الاهمية مثل «لورجيم» من اخراج ريتشارد بروكس عام ١٩٦٥ و«الافاق» اخراج تيرنس يونج ١٩٦٧.

ولعل ابرز رواياته هي لوردجيم التي قدم فيها لونا من التجديد لم يسبق اليه كاتب آخر واعتبرضربا من الجنون. ولعل أى كاتب آخر في عصرنا لايمكن أن يقدم على مثل هذه التجربة. فقد صاغ الكاتب الرواية في شكل تصاعدى للاحداث. الا أنه بعد ان انتهى من كتابتها قام «بتفنيط» فصول الرواية فجعل فصولا لها غير مرتبة. ويمكن للقارىء أن يقرأ الاحداث مرتبة على سبيل المثال هكذا: ٢٣ ـ ٢ ـ ٧ ـ ٢٥ ـ ٩. . وهكذا. وتدور أحداث هذه الرواية فوق البحر. وتتعلق من قريب بعالمنا الاسلامي. عن حادث حقيقي حول غرق سفينة حجاج قادمة من اندونسيا الى الحجاز فتغرق بركابها ولوردجيم هو عابر على احد المراكب يصبح بحاراً ثم قبطاناً. انه يتوق منذ سنوات ان يغدو قبطاناً فوق سفينة مهما كان الثمن وعندما يسوقه حظه السيء الى هذه السفينة المتهالكة فانه يقبل المغامرة ويقوم بتهريب مجموعة من الاندونسيين الحجاز لكن السفينة تتعرض لعاصفة شديدة في المحيط الهندي فتقتل الكثيرين. يتعذب لوردجيم ويصاب بحالة من البؤس والاحساس بأنه السبب يردد: «لايؤلم سوى الوعي الحاد بشرف ضائع» وعندما تتم محاكمته يقبل على هذه المحاكمة برضاء تام.

وحول هذه الرواية يقول كونراد «لقد أدركت حينئذ فقط أن حادث سفينة الحجاج يصلح بداية لقصة طويلة منطلقة. وتصورت امكان تأثيره البالغ على تلوين الكيان العاطفي بأكمله لشخص مرهف الحس له طبيعة بسيطة. ولكن هذه الحالات المبدئية وتلك الهزات الروحية كانت لاتزال غامضة حينئذ. ومن الغريب انها لاتبدو لي اكثر وضوحا بعد مرور هذا الوقت الطويل..

اما رواية «قلب الظلمات» فانها تدور بين الارض والبحر والادغال. لقد استقل الكولونيل كيرتس بنفسه عن الجيش الانجليزي وجمع الوطنيين في احدى المستعمرات وشكل منهم جيشا خاصه به واستقربهم. وكيرتس هذا هو أحد الضباط الكبار الذين خدموا في الجيش خدمة حسنة لكن لوثة ما أصابته. لذا فان القوات الانجليزية ترسل أحد الضباط ويدعى ويلارد لاخماد هذا التمرد كي يأتي بكيرتس حيا أو ميتاً.

وتبدأ رحلة الجحيم وسط أحراش صعبة الاجتياز، ويللارد ومعه مجموعة صغيرة من الجنود اكثرهم من الزنوج وفي اول الرحلة يقرر ويللارد أن ينجح مهما كان الثمن. ويرتكب الضابط الشاب مجموعة من الفظائع قبل أن يصل الى هدفه. وعندما يصل الى مأوى كيرتس يكتشف أن الرجل تحول الى اسطورة فالوطنيون يحبونه ويرونه سبباً للخلاص ولذا فإن ويللارد يتخلص منه على الفور.

وحول هذه الرواية يقول رولان بارت: كتاب عجيب ظل حتى الان بالغ الواقعية. استطيع ان أغوص فيه واتذكره دائماً... اما الكاتب الارجنتيني خورجه لويس بورخس فيقول: «لم أقرأ الكثير من الروايات مثلما قرأت لكونراد. خاصة هذه الرواية..

وفي كتابها عن نظرية الرواية في الأدب الانجليزي الحديث تقول الدكتورة انجيل بطرس سمعان اما فلسفة كونراد الاخلاقية فقوامها عدد صغير من المبادىء القديمة قدم الجبال كما يقول، مبادىء الاخلاص والشرف والامانة، اخلاص المرء لبنى جنسه وتضامنه معهم. واحترامه لمبادىء الشرف والامانة مهما كلفه ذلك من عناء أو تضحيات.

اما موريس تاور فيقول في مجلة كانزان «أندريه جيد هو الذي اكتشف جوزيف كونراد بالنسبة للفرنسيين والذي ساعد على نشر أعماله الكاملة وراجع بنفسه مجموعة من المترجمين الذين ترجموه.

لقد عشق كونراد فن الرواية كما لم يعشق فناً آخر من فنون الكتابة. واذا كان بعض رواياته قد عرضت كمسرحيات في بلدان كثيرة فإن كونراد لم يرض عن فن آخر عدا الرواية. وهو يرى انها اكثر الفنون الخلاقة كلها هروبا أو صعوبة في التمكن منه واكثرها تعرضا للغموض نتيجة لمخاوف من نذروا أنفسهم له. وأنها الفن الذي قدر له اكثر من غيره ان يبعث القلق في قلب الفنان وعقله. والرواية تقدم استمالتها للقارىء الى جانب المزاج، ولذا فان كل الانواع الفنية الاخرى لاتعدو أن تكون نداء من مزاج معين الى جميع الامزجة الاخرى التي من الصعب حصرها ويرى كونراد ان على الرواية أن تتطلع الى مرونه النحت ولون التصوير وتأثير الموسيقى الساحر وان تعنى بكل الخلاص بعملية المزج الكامل بين الشكل والمادة، وأن تهتم بشكل الجمل وصياغتها وباعادة السحر الى الكلمات التي بليت وشوهت نتيجة للاستعمال السيء على مدى العصور.

■ محمود قاسم